




عبد القادر نويوة

# قراءة التراث السردي العربي
# تجربة. عبد الفتاح كيليطو

... النديم للنشر والتوزيع
دار الروافد الثقافية - ناشرون

قراءة التراث السردي العربي

تجربة -عبد الفتاح كيليطو-

ابن النديم للنشر والتوزيع
دار الروافد الثقافية - ناشرون



# قراءة التراث السردي العربي

## تجربة -عبد الفتاح كيليطو-

تأليف
الكاتب عبد القادر نويوة



**قراءة التراث السردي العربي:**
**تجربة -عبد الفتاح كيليطو-**
تأليف: الكاتب عبد القادر نويوة

الطبعة الأولى، 2012
عدد الصفحات: 151
القياس: 17 × 24
الترقيم الدولي ISBN: 978-9931-369-12-7



**ابن النديم للنشر والتوزيع**
**الجزائر:** حي 180 مسكن عمارة 3 محل رقم 1، المحمدية
خلــوي: 03 76 20 661 213+
**وهــران:** 51 شارع بلعيد قويدر
ص.ب. 357 السانيا زرباني محمد
تلفاكس: 88 79 35 41 213+
خلــوي: 03 76 20 661 213+
Email: nadimedition@yahoo.fr

**دار الروافد الثقافية ـ ناشرون**
**هاتف خلوي:** 204180 (96171)
**ص. ب.:** 113/6058
**الحمـراء، بيروت-لبنان**
Email: Rw.culture@yahoo.com

# المحتويات

إلــى ابنتــي حليمــة

# مقدمــة

عرفت الدراسات النقدية في مجال تحليل الخطاب السردي تطورا ملحوظا، إذ تتواتر الأبحاث في هذا المجال وتتعدد بتعدد النقاد المشتغلين به، وهذا في نطاق التصورات والتوجهات التي ترسمها منظومة المناهج النقدية بأسسها المعرفية، وما تقدمه من آليات إجرائية في قراءة النصوص السردية بمختلف أشكالها وأنواعها وبنيات وظائفها الحكائية. وهذا ما يعكس مدى الإهتمام بالمنجز السردي على صعيد الفكر النقدي المعاصر، انطلاقا من أعمال الشكلانيين الروس، وما كان لهم من دور في فتح فضاء دراسة الخطاب السردي، مرورا بإسهامات المدارس النقدية الأخرى في بلورة مجال الدراسة النظرية والتطبيقية، فكان إسهامها مؤسساً على مقتضيات التوجه المنهجي والعلمي، في تحويل وتجديد مسار الفكر النقدي المتعلق بمجال الأبحاث السردية، واكتشاف نسيجها الجمالي والفني.

وكنتيجة لهذا التحول والتطور لعلم السرد على ساحة النقد الغربي، سواء على مستوى مرجعياته المعرفية، أو آليات وطرائق تعامله مع النصوص، حظي النقد العربي بتلقي المناهج النقدية الحديثة في تحليل الخطاب والسرديات. فكان من بين اهتماماتهم قراءة التراث السردي العربي، للكشف عن قيمه التخييلية، وتشكلات بنياته الحكائية، وهذا لما توفره الذاكرة السردية العربية من نصوص وأجناس حكائية مختلفة. وذلك بعد أن أعيد الإعتبار للسرد بكونه رديفا للشعر، وبوصفه يشكل مظهرا من مظاهر النشاط الثقافي العربي، والذي ظل مغيبا ومهمشا لفترة طويلة من الزمن.

وفي هذا الإطار يندرج موضوع هذا البحث، والذي خصصته لأحد النقاد المعاصرين المتخصصين في مجال الدراسات السردية العربية القديمة، وهو الناقد المغربي عبد الفتاح كيليطو، الذي أخذ على عاتقه، من خلال البحوث والدراسات التي قدمها، مهمة الاشتغال على الموروث السردي العربي. هذه الأعمال التي تشكل مدونة هذه الدراسة، والتي تفتح مجالا لطرح إشكالات كثيرة ومتعددة، تسعى هذه الدراسة للإجابة عليها،وذلك من خلال طرح التساؤلات التالية:

- ما مدى تمثل الناقد عبد الفتاح كيليطو للموروث السردي العربي؟.
- ماهو منهجه في قراءة هذا الموروث السردي؟.
- ماهي أدواته الاجرائية، ومصطلحاته النقدية في مقاربة نصوص السرد العربي القديم؟.
- ماهي المرجعية المعرفية في تمثل الناقد لمناهج النقد الأدبي؟.

أما عن أسباب وبواعث اختيار الموضوع، فهي أولا أسباب ذاتية ترجع إلى ذلك الميل الذي جذبني إلى كتابات كيليطو، لما لها من ميزة فنية وإبداعية، لاتخلو من طرح موضوعي بناء. وثانيا أسباب موضوعية تهدف إلى الكشف عن مسار النقد العربي المعاصر عموما، والمغربي منه خصوصا في تعامله مع موروث المتون السردية العربية، ومحاولة استجلاء معالمها عند أحد النقاد العرب المعاصرين.

وقد تناولت موضوع الدراسة بمنهج وصفي استقرائي، معتمدا على المدونة الكاملة للناقد عبد الفتاح كيليطو.

واقتضى مني منهج الدراسة تقسيم البحث إلى ستة أقسام: مقدمة، مدخل، ثلاثة فصول، وخاتمة.

أما المدخل فقد خصصته لتبيين الأصول الغربية للنظرية السردية، بدءا من إسهامات الشكلانيين الروس(توماتشوفسكي) و(فلاديمير بروب)، مع التعريج على إسهامات بعض النقاد المعاصرين من أمثال: (كلود بريمون)، (غريماس) و(جيرار جنيت).

أما الفصل الأول فهو للتلقي العربي للنظرية السردية، وتقديم نماذج لبعض النقاد العرب في هذا المجال مثل (سعيد يقطين) و(عبد الله إبراهيم)، مع تخصيص مبحث للتلقي الجزائري للنظرية السردية، واستعراض لأعمال أهم أعلامها: (رشيد بن مالك)، (عبد الحميد بورايو)، و(السعيد بوطاجين).

وفي الفصل الثاني حاولت معالجة أهم المفاهيم والقضايا النقدية التي قدمها كيليطو في أبحاثه النقدية، كقضية الغرابة والارتياب في الأدب، واشكاليات الترجمة وأدب الرحلة في إطار علاقة الأنا بالآخر.

والفصل الأخير كان مخصصا لقراءة كيليطو لبعض أجناس السرد العربي القديم، كالمقامة وألف ليلة وليلة.

وفي الخاتمة ضمنت أهم النتائج المتوصل إليها في إطار إنجاز هذا البحث.

ومن الدراسات التي أفدت منها في هذا البحث، بالإضافة إلى كتب عبد الفتاح كيليطو، (موسوعة السرد العربي) لعبد الله إبراهيم، (بيان شهرزاد) و(ترويض الحكاية) لشرف الدين ماجدولين، بالإضافة أيضا إلى كتاب (مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن) لحفناوي بعلي، وكذا كتابي: (الكلام والخبر) و(قال الراوي) لسعيد يقطين. ومجموعة من الكتب والدراسات التي تخدم الموضوع من قريب أو بعيد.

ولا يفوتني في الأخير توجيه جزيل الشكر والامتنان لكل من ساهم في تقديم يد المساعدة في إنجاز وإخراج مباحث هذه الدراسة.

# المدخل
# الأصول الغربية للنظرية السردية

إن النقد - باعتباره عملية وصفية - يعيد إنتاج النص بعد عملية إبداعه، ويستهدف قراءته ومقاربته قصد إنتاجه وبنائه من جديد، ولا يكون ذلك إلا باعتماد آليات نقدية قد تختلف في طرائق الكشف والتحليل من منهج إلى آخر، ولكنها تهدف في مجملها إلى الكشف عن جمالياته بالتحليل والتقويم، مما يساعد على تطوير العملية الإبداعية برسم أسباب ارتقائها وفق أطر منهجية تؤسس لنظريات الإبداع والنقد معا، مستخلصة ومستقاة من مختلف المناهج والمدارس والتصورات الفلسفية والفنية والجمالية.

وبما أن موضوع البحث ينحصر في مجال السرد، فإنه ليس بوسعنا أن نستعرض مجمل النظريات النقدية، لأن ذلك يند بنا عن القصد، لذا فإننا في هذا المدخل التمهيدي سنقصر الحديث عن تطور نظرية السرد في مهد نشأتها، أي على الساحة النقدية الغربية، دون إغفال منا لأهمية تحديد بعض مصطلحاتها المعرفية المؤطرة لمقاربة الخطاب السردي.

وعلى اعتبار أن الضرورة المنهجية تستدعي الإلمام بالأطر المرجعية المتعلقة بتبلور المفاهيم والتصورات المتعلقة بفن القص، فإننا ومن خلال هذا المنطلق لا تفوتنا الإشارة إلى المنطلقات اللسانية التي كانت بمثابة المرتكز المعرفي في تطور فروع المعرفة الإنسانية بصفة عامة، والنقدية منها بصفة خاصة.

## أولاً: المنطلق اللساني للدرس النقدي

لقد كان لإسهامات الدرس اللساني الذي أرسى دعائمه "فرديناند دي سوسير F. DE SAUSSURE"، الدور الكبير والفعال في تغيير مقولات الفكر النقدي التقليدي، بإرسائه لمبدأ الاستقلالية، أي استقلالية الدرس اللغوي عن سائر الأنظمة المعرفية الأخرى، وذلك بمعالجة اللغة من حيث هي نظام قائم بذاته، فأرسى بذلك دي سوسير مبدأ المحايثة (IMMANENCE)، "الذي تخضع فيه الدلالة لقوانين داخلية خاصة مستقلة عن المعطيات الخارجية "[1]، فاللغة وفق هذا المنظور واقع قائم بذاته، لا تحتاج في تحديدها إلى عناصر خارجة عن الوقائع اللسانية، المكونة من مجموع الرموز والعلاقات المنتظمة والمحددة لوظائفها.

هذا النظام اللغوي يعد إحدى الركائز الأساسية التي قامت عليها نظرية دي سوسير اللغوية، وهو يرتكز أيضا على قاعدة من التمييزات والتقابلات أي مبدأ الاختلاف (DIFFERENCE)، وبهذا "يعارض النزعة الجزئية الانفصالية التي تدعو إلى عزل الأشياء عن مجالها طبقا لنزعة بعض العلوم التي تعالج الأشياء من وجهة نظر ثابتة، ... ويدعو من ناحية أخرى إلى إدراج هذه الظواهر في سلسلة من المقابلات الثنائية للكشف عن علاقاتها التي تحدد طبيعتها وتكوينها"[2]، ومن بين الثنائيات تفريقه فيما بين:

- **اللغة - الكلام (LANGUE - PAROLE)**: فالكلام مظهر لغوي يتحدد كنتيجة لاستعمال اللغة "على اعتبار أن اللغة - في ماهيتها - نظام اجتماعي مستقل عن الفرد"[3]، فتشكل بذلك الجزء الاجتماعي الذي ينطبع به الفرد في عملية التكلم، "في حين أن الكلام هو منها بمثابة التحقيق العيني

---

(1) رشيد بن مالك. **مقدمة في السيميائية السردية**، دار القصبة للنشر، الجزائر، د.ط، 2000، ص09.

(2) صلاح فضل. **نظرية البنائية في النقد الأدبي**، دار الشروق، بيروت، القاهرة، ط1، 1998، ص19.

(3) زكريا ابراهيم. **مشكلة البنية**، دار مصر للطباعة، 1990، ص44.

الفردي... يقوم به شخص ما في حديثه مع أشباهه"[4].

- **الدال - المدلول (SIGNIFIANT-SIGNIFIE)**: تأكيدا من دي سوسير عن إبعاد اللغة عن كونها مجرد تحويل وربط شيء ما باسم ما، ذهب إلى أنها تتأسس وفق اتحاد بين صورة صوتية وتمثل ذهني، أطلق على الأول اسم (الدال)، وعلى الثاني اسم (المدلول)، ومن تأليفهما تتشكل العلامة اللغوية، فهي ذات طبيعة توليفية مركبة، مع تأكيده لاعتباطية (arbitraire) العلاقة فيما بينها.

- **التزامنية - التعاقبية (synchronic- diachronic)**: يؤكد دي سوسير على التفريق في دراسة اللغة، بين محورين: محور الدراسة التزامنية التي تقوم "على رصد العلاقات بين الأشياء المتواجدة أو المتوافقة على أساس ثابت، ليس للزمان فيه أي دخل"[5]، ومحور الدراسة التعاقبية والتي تعنى بتاريخ اللغة، فالأولى دراسة وفق المنهج الوصفي، أما الثانية فتتبع الظاهرة زمانيا فهي تخضع للمنهج التاريخي.

لا شك إذن، بعد هذا العرض السريع لأهم طرحات رائد اللسانيات السويسري دي سوسير، أنّ تقديمه لهذه التصورات والإضافات في مجال الدرس اللغوي الحديث، كان لها كبير الأثر في حقل الدراسات البنيوية، وفي شتى ميادين العلوم الإنسانية بنظرها إلى اللغة وفق هذا المنظور اللساني، فتنوعت بذلك ميادين الدراسات البنيوية، حتى كادت أن تشمل كل ميدان قابل للتحليل، واتخذت في مجال الأدب أشكال السرد من رواية وقصة وأسطورة ومسرحية، من خلال بنيتها اللغوية مصدرا لعملها التطبيقي، فيرجع منشأ هذه الدراسات البنيوية إلى المنهجية التي رسمها دي سوسير في إطار حقل اللسانيات عن طريق اللغة كمعطى اجتماعي وحضاري، فهي "أداة الإنسان إلى إنجاز العملية الإبلاغية في صلب المجتمع مما يطوع

---

(4) المرجع نفسه، ص44.

(5) الزواوي بغورة. **المنهج البنيوي - بحث في الأصول والمبادئ والتطبيقات-**، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط1، 2001، ص37

تحويل التعايش الجماعي إلى مؤسسة إنسانية تتحلى بكل المقومات الثقافية والحضارية "(6).

## ثانياً: الشكلانية الروسية ونظرية السرد

تعتبر البحوث التي تقدم بها الشكلانيون الروس، من أهم روافد الدراسات البنيوية، التي اهتمت بالظاهرة الأدبية بوصفها تشكل بنية جمالية مستقلة عن أي عامل خارجي، فدشنت مبدأ الدراسة البنائية للأدب، معارضة بذلك لفكرة الإنعكاس، التي تربط بين جوهر الأدب كإبداع فني وبين الحياة الواقعية والظروف الاجتماعية المحيطة به، ولعل إسهامات هيبوليت تين وسانت بيف تعد رائدة في هذا المجال.

أما الأدب عند الشكلانيين ليس قوامه تصوير حياة الأدباء وبيئاتهم وعصورهم، وإنما هو يتحكم إلى عناصر نصية تحكمها قوانين خاصة تبعده عن إطار الاستعمال اللغوي المألوف فهو "يقوم على أساس التركيز على صنعة الكتابة التي تجعل من الكلام أدبا. والأدب هو الخروج عن المألوف في وسائل التعبير، واستخدام الحيل الكتابية والتراكيب اللغوية. وعندما يصبح النص في الصدارة يستحيل أن نتحدث عن أي شيء آخر خلاف الشكل "(7).

لقد جاء منهج دراسة الشكلانيين الروس للإبداع الأدبي مؤسس على مبدئين هما : مبدأ الأدبية (littéralité)، ومبدأ الشكل (forme).

ففحوى المبدأ الأول أن موضوع الأدب هو الأدبية، وهي ممثلة في جملة الخصائص التي تجعل منه أدبا، وتتأسس وفق جملة من القوانين البنيوية التي تميز اللغة الأدبية عن غيرها، لذلك جاءت دراساتهم منصبة حول الاهتمام بالوقائع الفنية في الأثر الأدبي بعيدة كل البعد عن مصادره،

---

(6) عبد السلام المسدي. **اللسانيات وأسسها المعرفية**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، د.ت، ص31.

(7) نبيلة ابراهيم. **فن القص في النظرية والتطبيق**، مكتبة غريب، د.ط، د.ت، ص08.

تأسيسا منها لمبدأ المحايثة والتزامن بفعل اهتمامها بالدراسات اللسانية، التي كانت تلائم منهجهم في تناول الأعمال الأدبية في إطارها الشكلي اللغوي. أما عن مبدأ الشكل، فقد دعوا إلى الاهتمام باللغة الأدبية في شكليتها من حيث كونها جملة من البنى التركيبية والصرفية والصوتية، فالشكل عندهم "عبارة عن تمامية (Integrite) حيوية ملموسة ذات مضمون خاص تقوم بتوجيه إحساسنا الذي عليه أن يطول ليتسنى له التقاط أثر الفن ويفهم الفن على أنه وسيلة لتحطيم الآلة الإدراكية"(8)، معارضين بذلك لثنائية انحصار العمل الأدبي بين الشكل والمضمون في إطار مفهوم النقد التقليدي، وذلك بإعطائهم لهذا المفهوم الجديد للشكل.

فالشكل عندهم يتميز بذلك الاستعمال المميز والكيفية التي يبنى بها العمل الأدبي، ومن ثم فإن العمل الأدبي لا يتحدد من خلال معطيات خارج مجال الظواهر اللغوية في تشكلها لبناء النص، فهذا النظام اللغوي الذي يفترض في وجود النص هو موضوع الدراسة لدى الشكلانيين في تحديدهم لهذا المفهوم الجديد والمميز للشكل، فهو ليس "مسألة شكلية، بل هي مسألة معرفة موضوعها الشكل، أي بنية القول"(9).

لقد أرسى الشكلانيون الروس بطرحاتهم النقدية الجديدة دعائم النقد البنيوي، باعتمادهم على القراءة النسقية في مقارباتهم النقدية المنصبة في بحثها على آليات وتقنيات النص الأدبي، قصد الكشف عن خصائصه المشكلة لمادة بنائه الأدبي، مهملين بذلك للدراسات السياقية، تأثرا بالبحث اللساني في دراسته للغة كموضوع للدراسة، لذلك جاء تناولهم للخطاب الأدبي من خلال بنياته اللسانية، منتقدين للمناهج التقليدية المحكمة في دراستها للعوامل خارج إطارها اللغوي.

وبناء على هذه الخلفيات النظرية التي صاغها الدرس اللساني على يد

---

(8) جان إيف تادية. **النقد الأدبي في القرن العشرين**، تر. **قاسم المقداد**، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، د.ط، 1993، ص23

(9) يمنى العيد. **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط2، 1999، ص17.

دي سوسير، وكنتيجة للاهتمام المتزايد للاتجاه الشكلاني بمرجعية علم اللغة في بناء موضوعه، جاء اهتمامهم بنظرية السرد، فتشكلت بذلك كموضوع أساسي في ميدان النقد الأدبي على المستوى النظري والتطبيقي، مما أعطى أهمية خاصة للفن القصصي، ودراسته وفق طرائق خاصة باعتماد تقنيات وقواعد ومقاييس مختلفة باختلاف الاتجاهات وتباين وجهات النظر في تناول الفن القصصي، من خلال ما تفرضه الممارسة المنهجية لكل اتجاه، لكن القاسم المشترك والإطار الموحد، هو اهتمامها بالخطاب السردي بتحديد مستوياته وتحليل عناصره واستجلاء خصوصياته، "وقد عرف هذا المبحث الجديد بالسردية أو علم السرد، وشمل - في الأصل - جميع ما هو متصل بالسرد، مع اهتمام خاص بالقصص الأدبي والفني، ويمكن أن يعرّف هذا العلم بكونه فرعا من علم العلامات العام، وفيه يجتهد (الدارسون) لتحليل أنماط التنظيم الداخلي في بعض أنواع النصوص السردية"[10].

وتأسيسا على ما سبق، فإن الضرورة المنهجية تستدعي منا طرح بعض المفاهيم والتصورات المعرفية، التي اضطلعت بها بعض الاتجاهات النقدية في تناولها للخطاب السردي، انطلاقا من اهتمامات الشكلانيين الروس، مرورا بالمدرسة الفرنسية وما أضافته في هذا المجال، محاولين بذلك استعراض أهم المحاولات المنهجية في الدراسة السردية، بدءا من فكرة الحوافز عند توماتشوفسكي، والنموذج الوظائفي عند فلادمير بروب، وما كان لهذا الاخير من تأثير في قيام سيميوطيقا الدلالة عند غريماس، بالإضافة إلى تأسيس منطق الحكي لدى كلود بريمون.

## 1 - الحوافز وبنية الحكي عند توماتشوفسكي:

إن من أهم المفاهيم التي تبلورت في إطار تطور النظرية السردية، هو مفهوم الحوافز (Les motifs)، التي تشكل نسيج الأعمال الحكائية، ويتحدد

---

(10) الصادق قسومة. **طرائق تحليل القصة**، دار الجنوب للنشر، تونس، د.ط، 2000، ص30.

نظام الحوافز من خلال التحليل الداخلي المحايث للوحدات السردية في مظهرها اللغوي المكوّن للنص السردي، وذلك في اطار التفريق الذي وضعه توماتشوفسكي (Tomacheveski) فيما بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي، ويعد هذان المفهومان من المفاهيم الأساسية التي تنبني عليها الدراسات السردية الحديثة.

يؤكد توماتشوفسكي في معرض تصوره النظري للخطاب السردي على التمييز بين المبنى الحكائي والمتن الحكائي، وذلك من منطلق حديثه عن مفهوم الغرض (Thème)، الذي يتفرع إلى نوعين: أغراض ذات معنى ودلالة، وأغراض لا معنى لها "فالأولى تقتضي الخضوع لمبدأ السببية، وللنظام الزمني، والثانية لا تخضع لا للترتيب الزمني، ولا للسببية"[11]. فالغرض الأول مؤسس على معنى يتمظهر في تشكل المادة اللغوية للعمل الأدبي بناء على تتبعها لمبدأ السببية، وفق نظام التدرج الزمني، وإليه تنسب "الأعمال التي تتضمن شكل الحدث (كالقصص القصيرة والروايات والملاحم)"[12]، وكل شكل من هذه الأشكال السردية يعتبر غرضا، وهي بدورها تتجزأ إلى أغراض سردية كبرى، تتفكك إلى أغراض سردية صغرى حتى "تكون غير قابلة للتجزيء وهذه الوحدات الصغيرة هي الجمل التي يتألف منها الحكي، ويسمي توماتشوفسكي هذه الوحدات الصغيرة: حوافز، وهكذا "كل جملة تتضمن في العمق، حافزا خاصا بها""[13].

وبناء على مقولة مفهوم الحافز، التي حددها توماتشوفسكي، فقد ميّز بين نوعين منها: الحوافز المشتركة، والحوافز الحرة، وذلك تأسيسا على مقولة التمييز التي صاغها فيما بين المتن الحكائي (Fable)، والمبنى الحكائي (Sujet)، فالمتن الحكائي يأخذ طابع الحكاية أو المغامرة المتضمنة لجملة " الأحداث المروية والشخصيات المتحركة وغير هذا من العناصر

---

(11) حميد لحميداني. **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، د.ط، ص21

(12) جان إيف تادية. **النقد الأدبي في القرن العشرين**، ص28.

(13) حميد لحميداني. **بنية النص السردي**، ص21.

التي تحيل إلى تجربة المتلقي وتعد محاكاة للواقع، فهي إذن لا تنتمي إلى الحياة وإنما إلى العالم الخيالي الذي يخلقه الفنان وإن كانت تستثير الواقع"[14]، فهو -أي المتن الحكائي- متعلق بموضوع القصة الذي يقص من خلال حدوثه في الواقع أو افتراض وقوعه.

أما المبنى الحكائي، فمتعلق بكيفية صياغة الخطاب القصصي، وهو عبارة عن نظام لغوي مخصوص يعرض بواسطته المتن الحكائي، فخاصية المتن الحكائي تتجلى في كونه يعرض في إطار إبلاغي، أما المبنى الحكائي فهو ذو غرض فني جمالي، وهذا ما حدا بشكلوفسكي إلى القول "إن القصة في ذاتها ليست فنا لأنها سابقة للنص الذي جاءت فيه، أما الفن الحق فهو ذلك الخطاب الجمالي الذي نقلها وفق تركيب مخصوص"[15]. فالقصد من قوله: القصة في ذاتها هو: (المتن الحكائي) أما قوله: الخطاب الجمالي فهو: (المبنى الحكائي)، على حد تصنيف توماتشوفسكي.

وعلى اعتبار أن العمل الحكائي يتكون من عدة حوافز، فإن توماتشوفسكي قسم هذه الحوافز إلى نوعين: مشتركة وحرة (Associs-libres)، فالحوافز المشتركة هي ما لا يمكن الاستغناء عنها بالنسبة للمتن الحكائي الذي يحكمه منطق السرد، إذ بسقوطها تختل القصة. أما الحوافز الحرة فسقوطها لا يخل بالمتن ويبقى محتفظا بنظامه وانسجامه، لكنها تعد أساسية في المبنى الحكائي وفي مستواه التركيبي، الذي غايته فنية جمالية، وعليه "فإن الحوافز المشتركة تكون أساسية بالنسبة للمتن الحكائي، أما الحوافز الحرة فتكون أساسية فقط بالنسبة للمبنى الحكائي لأنها هي المسؤولة عن الصياغة الفنية للقصة"[16].

فالعمل الحكائي بالنسبة لتوماتشوفسكي، لا يمكنه أن يستغني عن كلا الحافزين، هذا بالإضافة إلى تقسيمه للحوافز أيضا إلى حوافز دينامية وحوافز

---

(14) صلاح فضل. **نظرية البنائية في النقد الأدبي**، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998، ص272.

(15) الصادق قسومة. **طرائق تحليل القصة**، ص113.

(16) حميد لحميداني. **بنية النص السردي**، ص22.

قارة، فالأولى تعمل على تغيير الأوضاع أثناء عملية الحكي، أما الثانية فلا تعمل على التغيير، فالوصف في إطار العمل الحكائي يصنف في إطار الحوافز القارة، أما عملية سير الأحداث والأفعال المنوطة بالشخصيات فتتمظهر في إطار الحوافز الدينامية.

إنّ الحوافز الدينامية تخضع لصيرورة تطور الحبكة القصصية في انتقال الأحداث من وضع إلى آخر، أما الحوافز القارة فهي في العادة تختص بالوصف للفضاء الحكائي وحالات طبائع الشخصيات وعليه، فإن "جميع الحوافز الحرة، هي حوافز قارة، لكن ليست الحوافز القارة هي حوافز حرة، بل هناك ما هو أساسي منها لأنه ضروري بالنسبة للمتن الحكائي نفسه"[17]. كما يؤكد توماتشوفسكي على أن عملية إدراج الحوافز الجديدة والأساسية في إطار العمل الحكائي، يجب أن تكون مبررة في علاقتها بمجموع الحوافز السابقة واللاحقة، لتهيئة القارئ لتقبله، هذا التهيء هو ما يصطلح عليه بالتحفيز (LA MOTIVATION)، وهو إما أن يكون تأليفيا، أي لا يرد في القصة اعتباطا، أو واقعيا، أي محتمل الوقوع في العمل الحكائي، وإما أن يكون جماليا مراعيا لتشكل البناء الفني للعمل القصصي[18].

تعد دراسة الحوافز في عملية الحكي كما قدمها توماتشوفسكي، مدخلا ضروريا وبداية حقيقية في دراسة البنى السردية لعملية القص، إذ فتحت مجال الدراسة في هذا الميدان، فتوسع البحث بعد ذلك ولم يقتصر على مجال الحوافز فقط، وظهرت دراسات أخرى مكملة لعملية تفسير الفن الحكائي بتناول أبنية جديدة، وتعد دراسات بروب في نموذجها الوظائفي من أهم الدراسات في هذا المجال.

## 2 - النموذج الوظائفي البروبي:

تتميز الدراسة التي قام بها فلاديمير بروب (Vladimir Propp)، في

(17) المرجع نفسه، ص22.

(18) المرجع السابق، ص22 (بتصرف).

كتابه (مورفولوجيا الحكاية)، بكونها المحاولة الأولى الداعية إلى وضع منهجية لدراسة مختلف أنواع القصص الشعبي، بحكم المنهج الذي اتبعه في محاولة الكشف عن بنية الحكاية، اعتمادا على بنيتها الداخلية التي "يمكن تفكيكها واستنباط العلاقات التي تربط بين مختلف وظائفها في مسار قصصي معين"[19]، وتحليله لبنية القصة وفق هذا النمط، مكنه من الوصول إلى جملة الثوابت التي تقوم عليها قواعد فن القص المختلفة، في إطار بنيتها الشكلية الموحدة، وتوصل إلى حصرها في جملة من الوحدات الوظيفية لها عدد محدود، لكنها تظهر في النصوص القصصية المختلفة، وهي ذات عدد غير محدود.

لقد توصل بروب إلى تحديد الوحدات الوظيفية بعد دراسة أجراها على عدد من الحكايات الشعبية الروسية العجيبة، و"قد استدعى نظره أن هناك بنية موحدة تتمثل في هذا القص على الرغم من تنويعاته الهائلة"[20]، واصطلح على هذه البنيات الموحدة اسم (الوظائف)، وأوضح أن هذه الوظائف ليس من الواجب ورودها في كل أنواع وأشكال الحكايات، لكن ما يرد منها لا يخرج عن نطاق وحدود هذه الوظائف، والتي لخصها في واحد وثلاثين وحدة وظيفية.

ويتحدد مفهوم الوظيفة في اصطلاح بروب بوصفها "عمل الفاعل معرفا من حيث معناه في سير الحكاية، أي أن الحدث يعتبر وظيفة مادام رهين سلسلة من الأحداث السابقة التي تبرره ومن الأحداث اللاحقة التي تنتج عنه"[21]، وهو من خلال هذا حاول أن يقدم منهجا متكاملا يتحاشى اعتماد التصنيفات التاريخية والموضوعية، إذ أن غايته المنشودة من بناء التحولات السردية في المثال الوظائفي "هي تجنب ما سمّته النظرة الكلاسيكية بالمبررات النفسانية التي ينتج عنها الفعل"[22].

---

(19) سمير المرزوقي، جميل شاكر. **مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، د.ت، ص23.

(20) نبيلة ابراهيم. **فن القص في النظرية والتطبيق**، ص17.

(21) سمير المرزوقي، جميل شاكر. **مدخل إلى نظرية القصة**، ص24.

(22) المرجع نفسه، ص25.

إن المثال الوظائفي الذي صاغه بروب، بدراسته للنص الحكائي للقصة العجائبية كهيكل منسجم العناصر، يتوافق مع مسلمات الطرح الشكلاني، فتعد دراسته "نموذجا تطبيقيا جيدا للنظرية الشكلية التي نادت. . . بأن النص الأدبي ذو طبيعة خاصة، وأن أشكال الفن لا تفسر إلا من خلال قوانين الفن نفسه. . . ثم التعرف عليه من خلال توصيف لطبيعته الأدبية الخاصة توصيفا موضوعيا دقيقا"[23]. فالحكاية الشعبية حسب هذا الطرح الوظائفي، مهما كانت طبيعة انتمائها الزمني والمكاني والحضاري، فإنها تنبني على هذه الملامح في الأبنية الوظائفية المتكررة، التي تتجلى في الحكاية وفق ثلاث اختبارات يحددها بروب : اختبار ترشيحي، تكون العلاقة فيه فيما بين البطل والمانح، واختبار رئيسي، يحصل فيه الصراع الفاصل بين البطل والمتعدي أو الشرير لأجل إصلاح الإفتقار، واختبار تمجيدي، ينكشف فيه البطل المزيف ويتجلى البطل الحقيقي وتتم مكافأته.

فجملة الوظائف التي حددها بروب تندرج ضمن هذه الإختبارات الثلاث، والتي تعزى - أي الوظائف -، إلى شخصيات أساسية تضطلع بها، والتي حددها بروب بسبع شخصيات يقع في نطاقها الحدث وهي :

1) الشرير أو المعتدي.

2) المانح أو الواهب.

3) المعين أو المساعد.

4) الأميرة.

5) الباعث أو المرسل.

6) البطل.

7) البطل المزيف.

فهذه الشخصيات لا أهمية عند بروب لنوعيتها وأوصافها، إنما في

---

(23) نبيلة إبراهيم. فن القص، ص16.

قيامها بجملة الوظائف التي حددها (31 وظيفة) المندرجة ضمن محور الإختبارات الثلاث المذكورة آنفا، وعليه "فالشخصية لم تعد تحدد بصفاتها وخصائصها الذاتية بل بالأعمال التي تقوم بها ونوعية هذه الأعمال"[24].

يتضح من هذا العرض المقتضب للنموذج الوظائفي البروبي، أنه قد رام به تقديم دراسة للحكاية العجيبة، باستخلاص خصائصها ومكوناتها الشكلية والبنائية، فهو منهج يستمد " قوته الإجرائية من مرونته وقابلية تطبيقه على النصوص السردية. وتكمن أهميته المنهجية وفائدته العلمية في قدرته على إبراز مبدأ الاختلاف على طول الخط السردي"[25]. ولا أدل على ذلك ما كان لأفكار بروب من تأثير على كثير من النقاد الذين عملوا على تطوير أفكاره، لتصب في إطار أكثر عمومية هو نظرية الرواية، فحاولوا إقامة تصنيف للوظائف أكثر في التجريد والتعميم، كما هو الحال بالنسبة لغريماس، كلود بريمون. وغيرهم من النقاد، فقيمة عمل بروب "لا تنحصر في الحاصل الفعلي منه، وإنما تتعداه إلى جملة ما أثاره من قضايا ومسائل، وما قدمه من دراسات كثيرة واصل أصحابها الدرب، فدققوا المفاهيم، وفصلوا الجزئيات، وعمقوا البحوث، فطوروا التحليل القصصي بطرائق شتى وفي مستويات مختلفة ووفق مناهج جديدة"[26].

## ثالثاً: جهود المدرسة الفرنسية

### 1 - السرد وسيميوطيقا الدلالة عند غريماس:

من منطلق الدراسة التي قدمها بروب، وعلى أساس المثال الوظائفي الذي طبقه على الخطابات القصصية العجائبية، فقد اكتسبت الدراسة السردية بعده طابعا منهجيا جديدا، بناء على افتراض هذا البعد الشكلي الوظائفي الذي فتح إمكانية بناء عدد غير محدود من أنماط النصوص السردية على

---

(24) حميد لحميداني. **بنية النص السردي**، ص25.

(25) رشيد بن مالك. **مقدمة في السيميائية السردية**، ص30.

(26) الصادق قسومة. **طرائق تحليل القصة**، ص68-69.

أساسه، لكن ما أخذ على دراسة بروب هو اقتصارها على جنس قصصي واحد، لا تتعدى نتائجه بذلك حدود هذا الجنس (الحكايات العجائبية)، فهو "ذو اتجاه واحد، فالوظائف منظمة مبوبة حسب مسار واحد، له بداية (حدوث الإساءة) ونهاية (إصلاح الضرر الحاصل)"(27).

فهذا الترتيب الثابت للوظائف، يشكل نقطة البداية لانتقاد أعمال بروب، ويعتبر غريماس "Greimas" من أهم النقاد الذين أفادوا من الطرح الوظائفي الذي صاغه بروب، هادفا بذلك إلى إيجاد "وحدات بنيوية تصلح لأن تكون أساسا للتحليل القصصي بصفة عامة"(28). هذا التحليل الذي يروم به كشف وحدات ومستويات نسق البنية السردية القائمة على مجموع العلاقات والاختلافات الدلالية التي يصوغها النص السردي.

إنّ وظيفة سيميوطيقا الدلالة عند غريماس - بالإضافة إلى كونها تحليل بنيوي محايث - لا تقتصر على كشف معنى النص، وإنما تبحث في تكوينات وتشكلات هذا المعنى، و"إبراز حركية الدلالة وإعادة بنائها، سبيلها إلى ذلك تعيين الوحدات الدالة وتنظيمها وفق "سلم تراتيبي" متكامل البناء، ويفترض ذلك أنها مكونة من وحدات تنتظم بينها علاقات تقابل أو اختلاف، فلا يتاح فهم إحدى هذه الوحدات بمعزل عن الوحدات الأخرى وبدون معرفة نظم صلاتها بها"(29).

وتأسيسا على الأبحاث التي قام بها بروب، حاول غريماس صياغة هذه الوحدات في إطار وضعه لنموذج تحليلي أكثر تجريدا، يستمد أصوله المعرفية "من الدلالية التي تهتم في المقام الأول باستقراء الدلالة انطلاقا من الظروف الحافة بإنتاجها، ووسيلتها في ذلك تفجير الخطاب وتفكيك الوحدات المكونة له، ثم إعادة بنائها وفق جهاز نظري منسق التأليف"(30)،

---

(27) سمير المرزوقي وجميل شاكر. **مدخل إلى نظرية القصة**، ص67.

(28) نبيلة إبراهيم. **فن القص**، ص42.

(29) محمد الناصر العجيمي. **في الخطاب السردي -نظرية غريماس-**، الدار العربية للكتاب، تونس، د.ط، 1993، ص26.

(30) المرجع نفسه، ص29.

فغدت الدراسة السردية وفق هذا التصور مجالا للبحث المستقل المكتفي بذاته، بإخضاع البنيات السردية ضمن التنظيم السيميائي من حيث هو علم للدلالة. ومن خلال هذا جاء تأسيس تصور غريماس للنموذج العاملي، والذي يعد تعديلا واختزالا لجملة الوظائف التي صاغها بروب لتصبح ستّا يسمى كلا منها عاملا.

إنّ ما يهم غريماس في إطار تعامله مع النصوص السردية هو تركيزه على ملفوظ الحكي، الذي يقتضي البحث عن "البنية السردية" بمفهومها الواسع، إذ تحولت وفق منطلق غريماس إلى "بنى سيميائية سردية ينبغي أن تفهم على أنها بنى سيميائية عميقة (تنظم نشوء المعنى)، وتشتمل على (الأشكال العامة للخطاب)"[31]، فينظر إلى النص السردي باعتباره متوالية من الحالات والتحويلات، وتكون مقاربته بوصفه هذه الحالات والتحويلات المبنية على التقابل والتماثل، والمسؤولة عن إنتاج المعنى، فهو يسعى بذلك للبحث عن المبادئ التي تتولد عنها الأقاصيص، بوصفها تشكل بنية دلالية.

ينطلق غريماس من مفهوم البنية السردية لتحليل الخطاب السردي، والذي يقتضي الوقوف على العلاقات المتنوعة القائمة بين العوامل، انطلاقا من مجموعة الأحداث التي تحددها ملفوظات الحالة وملفوظات الفعل، حيث يبرز الأول علاقة الذات بموضوع القيمة، وتستمد الذات وجودها الدلالي في تشكيل البرنامج السردي، من خلال هذه العلاقة التي يقيمها مع القيمة المستهدفة، وهي إما أن تكون علاقة اتصال أو انفصال، أما ملفوظ الفعل، فهو الذي تتحول الذات بمقتضاه من حالة الانفصال إلى حالة الاتصال أو العكس، ويتحدد العامل باعتباره المنجز للفعل أو الخاضع له، وذلك استنادا إلى الأدوار العاملية المسندة للشخصيات في النص السردي، فكل "خطاب مهما كان جنسه تتحكم فيه بنية عاملية .. فالعامل هو ما يقوم

---

(31) ميشال آريفيه وآخرون. **السيميائية - أصولها وقواعدها -**، تر: رشيد بن مالك، منشورات الاختلاف، د.ط، 2002، ص49.

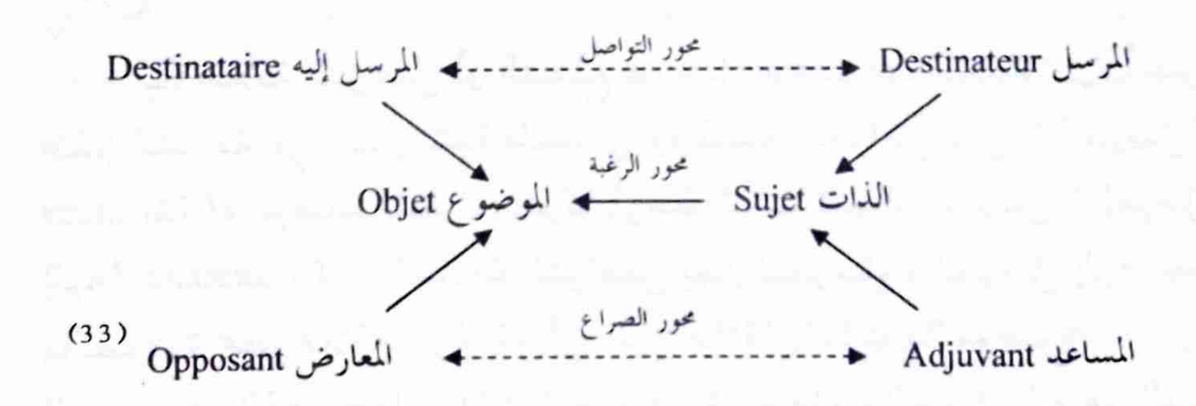
بالفعل أو يخضع له، وقد يكون إنسانا أو حيوانا أو فكرة"(32)، ويتحدد دور العامل في إطار هذه البنية العاملية بوصفه إما (ذات حالة)، يعبر عنها في النص بملفوظات الحالة، أو (ذات منفذة) معبرا عنها بملفوظات الفعل، ويمكن توضيح ذلك من خلال الترسيمة التالية :

ذات الحالة (المعبر عنه بملفوظ الحالة) ⟸ الحالة

العامل

ذات منفذ (المعبر عنه بملفوظ الفعل) ⟸ التحويل

فملفوظات الفعل هي التحويلات التي تحكم ملفوظات الحالة، والمشكلة في مجموعها للبرنامج السردي، والذي قد يتفرع بدوره إلى برامج سردية ملحقة، وليس بالضرورة أن يقوم به الذات نفسها، وإنما قد تنوب عنها ذات أخرى للقيام بالبرنامج السردي الملحق. وعلى اعتبار أن البرنامج السردي يتشكل وفق هذه المتوالية من الحالات والتحويلات، والعلاقات التي تحكمها من خلال الأدوار العاملية المسندة إليها، والتي يحصرها غريماس في ستة أدوار، وهي المشكلة لصورة النموذج العاملي المبين من خلال الترسيمة الموالية :




(32) محمد مفتاح. دينامية النص (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006، ص169.

(33) حميد لحميداني. بنية النص السردي، (بتصرف)، ص36.

فهو "نموذج يتكون كما هو ملاحظ من ستة عوامل رئيسية هي التي تشكل البنية المجردة الأساسية في كل حكي، بل في كل خطاب على الإطلاق"[34]، هذه العوامل الستة تنتظم ضمن ثلاثة محاور تعد بمثابة الدوافع المحركة لعملية القص :

أ) **علاقة الرغبة Relation de dsir** : وتجمع هذه العلاقة بين "الذات" أو الفاعل Sujet، والموضوع Objet، وتستند هذه العلاقة فيما بين من يرغب "الذات" ، وما هو مرغوب فيه "الموضوع" على مبدأ الاتصال والانفصال، فإذا كانت الذات في حالة انفصال عن الموضوع فإنها تسعى إلى الاتصال به، وإذا كانت في حالة اتصال فإنها تسعى إلى الانفصال، والذات في حالة الاتصال أو الانفصال هي ما يعبر عنها غريماس "بذات الحالة أو فاعل الحالة" Sujet d'état، والملفوظات السردية المعبّر عنها هي "ملفوظات الحالة" Les énoncés d'état، و"ملفوظات الحالة هذه يترتب عنها تطور ضروري قائم في ما يسميه غريماس بملفوظات الإنجاز Enonces de faire. ومن الطبيعي أن يكون هذا الإنجاز إما سائرا في اتجاه الاتصال، أو في طريق الانفصال، وذلك حسب نوعية رغبة ذات الحالة (Sujet d'tat)"[35]، فالعلاقة بين الذات والموضوع وفق هذا المحور هي علاقة جدلية قائمة على الصراع والتوتر.

ب) **علاقة التواصل أو التبيلغ Relation de communication** : وتتأسس هذه العلاقة في إطار بنية الحكي ووظيفة العوامل بين "المرسل" Distinateur، بوصفه دافعا ومحركا لرغبة "ذات الحالة"، وبين "المرسل إليه" Distinataire. و"علاقة التواصل بين المرسل والمرسل إليه تمر بالضرورة عبر علاقة الرغبة، أي عبر علاقة الذات بالموضوع... إنّ المرسل هو الذي يجعل الذات ترغب في شيء ما، والمرسل إليه هو الذي يعترف لذات الإنجاز بأنها قامت بالمهمة أحسن قيام"[36]. كما تجدر

---

(34) حميد لحميداني. **بنية النص السردي**، ص36.

(35) المرجع نفسه، ص34.

(36) المرجع نفسه، ص36.

الإشارة إلى كون المرسل إليه في نطاق هذه العلاقة، قد يكون هو المرسل الفاعل المنفذ القائم بدور التواصل والتبليغ.

ج) **علاقة الصراع Relation de lutte**: وتضمّ "المساعد" Adjuvant، في مقابل "المناوئ" Opposant أو المعارض، وذلك في إطار منع تحقق الرغبتين السابقتين، أو العمل على تحقيقها، فالأول " يقف إلى جانب الذات، والثاني يعمل دائما على عرقلة جهودها من أجل الحصول على الموضوع"(37). ومن خلال هذا الصراع تتضح ملامح البرنامج السردي القائم على ثنائية التعارض، فدور المساعد في إطار محور الرغبة يعمل على تمكين الفاعل على القيام بالفعل، وهو بهذا في علاقة تعارضية تضادية مع المعارض، الذي يعمل على وضع عوائق تحول دون ذلك.

ويعمق غريماس وحدات هذه العلائق الثلاث: (الرغبة، التواصل، الصراع) في ثلاثة أنواع من الوظائف الرئيسية، والتي "تعد اختزالا للوحدات الوظيفية عند بروب"(38)، وهي موضوع "التعاقد" Contract ، "الاختبار" Epreuve ، "الاتصال/الانفصال Conjonction/Disconjonction . فالموضوع التعاقدي يشمل حركة القص التي تعبر عن عقد يتم بين البطل ونفسه، أو بينه وبين مجتمعه"(39)، وهو إما أن يكون عقدا إجباريا أو ترخيصيا أو ائتمانيا. أما موضوع الاختبار فهو الذي يشمل أفعال البطل في أدائه للعقد المطلوب إنجازه، ووضعه موضع التنفيذ، وقد صنف غريماس الاختبار إلى ثلاثة أنواع: " الاختبار الترشيحي Epreuve qualifiante، الذي يكتسب البطل خلاله الكفاءة وطاقة الإنجاز، يليه الاختبار الحاسم Epreuve principale decisive، وهو المصلح للافتقار وأخيرا الاختبار الممجد Epreuve glarifiante الذي تقع فيه معرفة البطل الحقيقي ومكافأته"(40).

يتبين لنا من خلال هذا العرض الموجز للبحث في سردية الخطاب عند

---

(37) المرجع نفسه، ص36.

(38) نبيلة إبراهيم. **فن القص**، ص93.

(39) المرجع نفسه، ص43.

(40) سمير المرزوقي، جميل شاكر. **مدخل إلى نظرية القصة**، ص71-72.

غريماس، أنه يرتكز على دراسة المضامين السردية من خلال جملة القوانين والضوابط المتحكمة في بنية هذا الخطاب، والشروط الداخلية المتحكمة في الدلالة، أي البنية المتكاملة للنص مع الاحتكام إلى عناصره الداخلية فوفق هذا الإجراء التحليلي الذي صاغه غريماس، يكون التحليل محايثا في تحديده للوحدات والعناصر المكونة لنسقية النص وبنيته، واستجلاء الدلالة الكامنة فيه، بكونها أثر ناتج عن شبكة العلاقات الكامنة في عناصره الدالة، وعليه فإن غريماس "قد شكّل تحليل بروب تشكيلا جديدا يدخل في صميم التحليل البنيوي، وهذا هو أهم ما يميزه عن بروب، الذي كان تحليله شكليا إلى حدّ كبير"[(41)].

## 2 - كلود بريمون ومنطق الحكي:

لقد كان لأفكار بروب في إقامته لتصنيف الوظائف تأثير كبير على كثير من النقاد البنيويين الذين جاءوا بعده، فشكلت بذلك أعماله منطلقا لدراسات عديدة، لعل من أهمها ما قدمه كلود بريمون من انتقادات لمنجزات بروب في كتابه "منطق الحكي"، فعلى الرغم من إقراره بفضل الطريقة الشكلانية في استجلائها للوظائف الثابتة والمشتركة المنتسبة إلى النوع القصصي نفسه، والتي تظهر بالترتيب نفسه، إلا أن بريمون انصرف في كتابه "إلى إبراز وجوه النقص والغموض والخلل في نظرية بروب"[(42)]، وهذا من خلال التساؤل الذي طرحه حول إمكانية تطبيق هذه القاعدة الوظائفية على جميع أنواع الحكي لوصف "الشبكة التامة للاختبارات المنطقية المتاحة لراوٍ ما عند أي نقطة من نقط حكيه لكي يتمم القصة المبدوءة"[(43)].

يرى بريمون في إطار إجابته عن هذا التساؤل أنّ أي حدث من أحداث القصة المعبر عنها عند بروب بالوظيفة، لا تنحصر في مسار بنية الحكاية في نظام الترتيب الوظائفي الثابت، بل يمكن أن تتشعب عند أي نقطة من نقاط

---

(41) نبيلة إبراهيم. **فن القص**، ص44.
(42) الصادق قسومة. **طرائق تحليل القصة**، ص75.
(43) حميد لحميداني. **بنية النص السردي**، ص38.

مسار الحكي إلى اتجاهين، "بحيث يمكن للسارد أن يختار السير في اتجاه دون الاتجاهات الأخرى، ولهذا فإن خارطة الحكي لم تعد قاصرة على مسار واحد، ولكنها انفتحت على مسارات متعددة"[44]. وهكذا حاول بريمون الخروج من حتمية البناء الوظائفي الذي يراه غير قائم على تدبر منطقي، وإنما قائم على الثبات وحتمية الوظيفة التي تكون وفق هذا التصور علة وجود الوظيفة السابقة لها، معتبرا بذلك أن "بنية الحكي شديدة التعقيد وقابلة على الدوام لعدد معين من الاحتمالات في مسار تكونها، وهذا ما يسمح له بالفعل أن يعمم دراسة منطق الحكي على أنواع أكثر تعقيدا من الحكايات العجيبة كالرواية مثلا"[45].

وعلى هذا الأساس فقد أقام بريمون نموذجا ثلاثيا يوضح من خلاله مواضع التشعب في مسار بنية الحكي، وهو نموذج يقوم على الأساس المنطقي العام الذي " تحكمه سيرورة منظمة أساسها الاختيار، وقوامها الثالوث التالي : الإمكان، الإنجاز، المآل"[46].

إن هذا النموذج الثلاثي الذي أقامه بريمون لتوضيح أماكن التشعب في مسار بناء الحكي، بالإضافة إلى احتكامه إلى أساس المنطق، فهو يستتبع الوظائف باعتبار أن كل منها تنفتح على احتمالين، بدلا من إفضائها التلقائي إلى الوظيفة التي تليها، كما هو الحال عند بروب، فتحديد الهدف من الذات يستدعي منطقيا طرح إحدى الاحتمالين : إما سعي إلى تحقيقه أو الكف عن السعي، أي نجاح في تحقيقه أو فشل. ولتحقق هذه المتتالية في مسار الحكي لابدّ أن تمرّ بمراحل ثلاث كما حددها بريمون، وهي :

1) وضعية الإمكان أو التفتح.

2) وضعية الإنجاز أو الانتقال.

3) وضعية المآل أو الإغلاق.

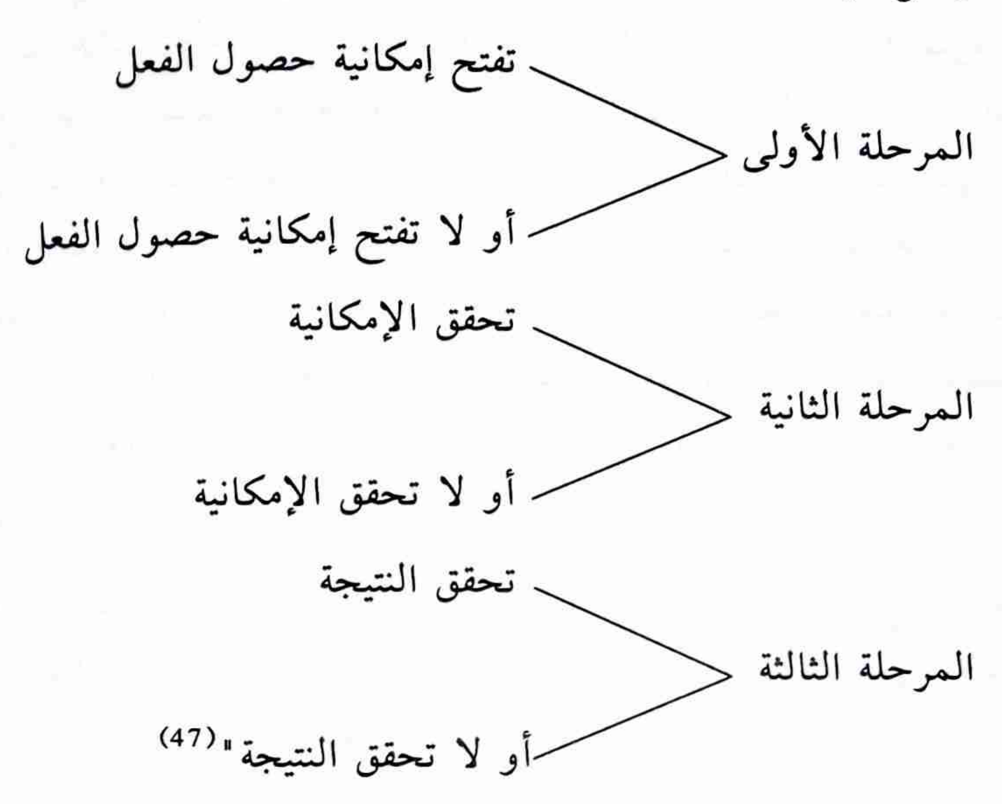
---

(44) المرجع نفسه، ص39.

(45) المرجع نفسه، ص40.

(46) الصادق قسومة. **طرائق تحليل القصة**، ص80-81.

ولكل مرحلة احتمالات:




لقد حقق بريمون في إطار الدراسة المنطقية للحكي، تدقيقا لبعض جوانب المثال الوظائفي البروبي، من خلال فتح جوانب الاحتمالات المتاحة في بناء العمل الحكائي، متجاوزا بذلك نوعية الحكاية العجائبية، وفق مسار قابل للاستعمال في جميع الأجناس القصصية المنفتحة على ممكنات سردية مؤطرة بطريقة علمية منظمة، تحتوي عملية الحكي وفق تصور منطقي بعيد عن الافتراضات الاعتباطية، "وعلى هذا الأساس فإن أحداث الحكي يمكنها - في نظر بريمون - أن ترتب وفق نمطين أساسيين، وذلك بالنظر إلى كونها تهيء الشروط الملائمة لتحقق الشيء أو تعمل على معاكسة هذا التحقق "(48).

## 3 - جيرار جنيت والتحليل التقني للسرد:

يكتسب كتاب : (خطاب الحكاية) لجيرار جنيت Genette، أهمية بالغة

(47) حميد لحميداني. بنية النص السردي، ص40.
(48) المرجع نفسه، ص41.

في الدراسات السردية الحديثة، سواء من حيث الفرضيات النظرية التي صاغها، أو الانساق المفاهيمية التي حددها لقراءة النصوص السردية. فجاء كتابه كمساهمة حقيقية في التحليل التقني للسرد، وتقديم الأسس والأطر المنظمة لعملية السرد الفني "بحيث لا تكاد تتقدم في مجال السرديات خطوة حقيقية دون الاحالة على تصوراته، هذه التصورات التي أصبحت تقع في مركز التحليل التقني للنص السردي"[49].

وهذا من خلال كتابه، (خطاب الحكاية) الذي خصه موضوعا لقراءة رواية "بحثا عن الزمن الضائع - la recherche du temps perdu" ، "لمارسيل بروست - Marsel proust" ، ينطلق جنيت في كتابه (خطاب الحكاية) من تحديد المفاهيم التي تأخذها عملية الحكي في العمل الأدبي، إذ يلاحظ أن لكلمة "قصة - Récit" ، معان متعددة وفقا لاستعمالاتها المتعددة، فيردها إلى ثلاثة معان: فأولها ما يتعلق بالاستعمال العادي والشائع، وثانيهما يتعلق بالاستعمال الجاري في الوقت الراهن على ألسنة المنظرين والمحللين، أما الأخير فهو الاستعمال الأكثر قدما في الظاهر. وتأسيسا على تحديده لهذه الاستعمالات الثلاث، "يبين أن نظرية الحكي لا تهتم كثيرا بالتلفظ السردي لكونها تركز أكثر على الملفوظ ومضمونه، ويفسر المنطلق الذي ينطلق منه لإقامة نظرية للحكي"[50]، فعملية القص تشكل أحد ثلاثة مفاهيم في نظرية جنيت :

1 - القصة (Histoire) : فالمقصود بالقصة، هو مجموعة الأحداث المشكلة للعمل الروائي، وهذا ما يطلق عليه جنيت محتوى الرواية، وهو ما يمكن تلخيصه وشرحه وفق مجريات الأحداث والشخصيات في الرواية، فهو مضمون الرواية، والذي يناظره بمفهوم المدلول في الطرح السوسيري حيث يقول : " أطلق اسم القصة عل المدلول أو المضمون السردي (حتى وإن

---

(49) صلاح فضل. **بلاغة الخطاب وعلم النص**، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع164، 1992، ص298.

(50) سعيد يقطين. **تحليل الخطاب الروائي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2005، ص39-40.

تكشف هذا المضمون والحالة هذه، عن ضعف في الكثافة الدراسية أو في الفحوى الحدثي)"[51].

2 - الحكي (Récit): وهو العمل القصصي، أو لنقل النص نفسه، مكتوبا كان أو ملفوظا "أي الخطاب الشفوي أو المكتوب الذي يضطلع برواية حدث أو سلسلة من الأحداث"[52]، فهو الملفوظ أو الخطاب أو النص السردي، التي تظهر فيه القصة يترتيب أحداثها وعلاقات شخصياتها وهذا ما يوافق حسب تصور جنيت لمفهوم الدال عند دي سوسير.

3 - السرد (Narration): ويطلق على عملية القص، أو الفعل السردي لمجموعة الأحداث المتخيلة المنتجة للنص السردي "إنه فعل السرد متناولا في حد ذاته"[53].

ويخلص جنيت من خلال هذا التحديد، إلى أن نقطة منطلقه لتحليل الخطاب الروائي تنصب حول القصة كنص سردي، فهو الذي يشكل لديه موضوع الدراسة والتحليل وعليه "فإن تحليل النص السردي يعني دراسة العلاقة بين القصة والحكاية، وبينها وبين عملية القص، ثم العلاقة بين الحكاية والقص"[54]. وذلك انطلاقا من التقسيم الذي اقترحه "تودوروف - Todorov"، لمستويات التحليل السردي وهي مقولات: الزمن Temps، والجهة Aspect، والصيغة Mode.

فمقولة الزمن تعبر عن تلك العلاقة القائمة بين زمن القصة وزمن الخطاب، ومقولة الجهة تعبر عن طريقة تمثل القاص لأحداث القصة، أما الصيغة فهي نمط ونوع الخطاب الذي يستخدمه السارد. ويتناول جنيت هذه المقولات الثلاثة تحت خمسة مباحث، تختص الثلاثة الأولى بمقولة الزمن وهي: (الترتيب، والمدة، والتواتر)، والرابعة هي (الصيغة)، والخامسة

---

(51) جيرار جنيت. **خطاب الحكاية - بحث في المنهج -**، تر: محمد معتصم وعبد العزيز الأزدي وعمر حلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، د.ط، د.ت، ص38.

(52) المرجع نفسه، ص37.

(53) المرجع نفسه، ص37.

(54) صلاح فضل. **بلاغة الخطاب وعلم النص**، ص299-300.

(الصوت). "فالزمن والصيغة يشتغلان كلاهما على مستوى العلاقات بين القصة والحكاية، بينما يدل الصوت في آن واحد على العلاقات بين السرد والحكاية، وبين السرد والقصة"[55].

وما نخلص إليه في الأخير، هو أن جنيت ينطلق في إطار محاولته للتحليل السردي من مفهوم الحكي بوصفه خطابا، أي نتاجا لسانيا وهذا يتوافق مع المقولات الثلاث المعتمدة التي رسمها تودوروف، مما يوضح اتفاقا جوهريا معه، "سواء على مستوى تحديد مفهوم الخطاب أو تحديد مكوناته انطلاقا من مبدأ المماثلة بين لسانيات الجملة ولسانيات الخطاب"[56].

---

(55) جيرار جنيت. **خطاب الحكاية**، ص42.

(56) سعيد يقطين. **تحليل الخطاب الروائي**، ص41.

# الفصل الأول

## التلقي العربي للنظرية السردية

### أولاً: تشكلات الأنواع في السرد العربي القديم

بفعل التطور المستمر الذي شهدته نظريات السرد على الساحة النقدية الغربية، وما تم توظيفه من أدوات إجرائية لمقاربة النص السردي، فقد غدا من العسير - إن لم نقل من المستحيل- مواكبة كل الاتجاهات النقدية في هذا المجال. وذلك سواء على مستوى تتبع المرجعيات الفكرية في تناولها لمجمل القضايا المتعلقة بالإبداع الأدبي، أو من خلال طرائق التعامل الإجرائية المنصبة حول النص السردي، وتوظيف مختلف المصطلحات والمفاهيم النقدية. والتي تنهض على قاعدتها نظريات السرد، وفق مقتضياتها العلمية والمنهجية المؤطرة لها.

تعتبر الجهود النظرية والتطبيقية التي حظيت بها الدراسة السردية، والتي تناولنا جانبا منها في المدخل السابق، مركزين على أهم الجهود في هذا المجال، انطلاقا من أقطاب المدرسة الشكلانية، وما كان لهم من أثر في تطوير مجال الدراسة خاصة فلاديمير بروب، وأثره الجلي في توسيع مجال الاهتمام والدراسة، إذ غدت من بعده أكثر دقة وشمولا في رصد مظاهر وتجليات الخطاب السردي، خاصة الرواية منها بوصفها شكلا سرديا أصبح مهيمنا على جميع الأجناس السردية في الغرب.

وتأسيسا على تلك الجهود، فإننا سنحاول في هذا الفصل تتبع ما شهده الخطاب النقدي العربي من تحول في تحليل الخطاب السردي، وذلك

من منطلق الاهتمام بالطرح البنيوي، وتلقيه في الخطاب النقدي العربي المعاصر، بوصفه مرتكزا معرفيا شمل هموم ومجالات المعرفة الإنسانية كأنظمة مترابطة تمكن دراستها وفق أنساقها الترابطية الداخلية.

لقد عرفت الدراسات السردية في الخطاب النقدي العربي نقله نوعية، وذلك بعد أن كان السرد العربي القديم لا يحظ بالعناية اللازمة من قبل الباحثين المتخصصين، إذ "لم يلتفتوا إلى دراسة تلك الثروة الهائلة من التراث القصصي العربي دراسة فنية عميقة"[1]، ولعل مرد ذلك تمركز رؤية الموروث الأدبي العربي في فن الشعر، وأخذه للحظ الوافر من الدراسة والاهتمام بصياغة خصائصه الفنية وفق قوانين لغته وإيقاعه، بالإضافة إلى غلبة الطابع الشفاهي المتحكم في عملية الإبداع والتلقي في الثقافة العربية، والذي عزّز من هيمنة الشعر على ساحة النقد العربي، فلم "تكن الشفاهية نظاما طارئا، بل كانت محضنا نشأت فيه كثير من مكونات الثقافة العربية"[2]. وعلى اعتبار أن السرد يشكل مكونا أساسيا من مكونات هذه الثقافة، فإنه لم ينل حظه من الدراسة، ولم يحتل مكانته على الساحة النقدية العربية إلا في العصر الحديث، بفعل التلقي للدراسات السردية الغربية في تناولها للأشكال السردية، خاصة الحديثة منها كالقصة والمسرحية والرواية.

وقبل أن نتطرق إلى تقديم نماذج عن تلقي الدراسات السردية للموروث الحكائي العربي في النقد العربي المعاصر، ومدى تمثلها لنماذج الدراسات وفق النظرية السردية الغربية، فإنه يجدر بنا أن نعرج بالحديث عن أنواع النصوص التراثية السردية المؤطرة لهذه الدراسات، بوصفها منجزا لمكونات خطابية ضمن دائرة الثقافة العربية شديدة الصلة بنظرية الأنواع الأدبية، فبتحديد الأنواع السردية العربية القديمة، يتسنى لنا التعرف على طريقة فهمها واستيعابها في الخطاب النقدي المعاصر.

يطالعنا السرد العربي القديم في تشكل أنماطه السردية، وفق أنواع

---

(1) نبيلة ابراهيم. **فن القص**، ص72.

(2) عبد الله ابراهيم. **موسوعة السرد العربي**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص06.

سردية عديدة، تتوافق والنسق الثقافي السائد المتحكم في مرويات هذا المتخيل السردي، والذي يتوزع على أنماط سردية أهمها : الأسطورة، والخرافة، والسيرة الشعبية، والمقامة...

## 1 - الأسطورة:

إن الحديث عن ماهية الأسطورة وطبيعتها ووظيفتها، ليس بالأمر الهين فهي بطابعها المميز لها عن جميع الأشكال السردية، تؤسس لتجليات بنية العقل الإنساني بصفة عامة، والعربي بصفة خاصة، وإن المتتبع لتجليات مفهوم الأسطورة في الثقافة العربية الكلاسيكية، يلفي أن جلّ المعاجم والتفاسير تتفق على اعتبارها أباطيل وأحاديث لا نظام لها، فهي وفق هذا المنظور تتضمن كل ما نقل عن الأولين من أقاويل تخييلية، خارجة عن دائرة الصحة والمنطق، "والحق أن هذا هو المدلول الديني الذي وردت عليه في الآيات التي تكررت زهاء تسع مرات في القرآن حكاية عن كفار قريش حين رفضوا ما جاء به محمد ﷺ من رسالة سماوية"[3].

ومهما كان مفهوم العرب للأسطورة قديما، إلا أنه يوحي بأنهم عرفوا هذا الشكل من أشكال السرد، ولا أدل على ذلك ما قرره القرآن الكريم[4] بورود هذه اللفظة، والتي من خلال سياق ورودها تأسس المفهوم العربي لها، والذي يتفق على كونها منسوبة للأولين، لا تخرج عن دائرة الأباطيل والترهات والأكاذيب[5].

وبتطور الدراسات النقدية الحديثة، وخاصة على الساحة الغربية منها،

---

(3) عبد المالك مرتاض. **الميثولوجيا عند العرب - دراسة لمجموعة من الأساطير والمعتقدات العربية القديمة - المؤسسة الوطنية للكتاب**، الجزائر 1989، ص: 15.

(4) الآيات التي تضمنت ورود لفظة الأساطير هي على الترتيب. الآية (25 من سورة الأنعام)، والآية (31 من سورة الأنفال)، والآية (24 من سورة النحل)، والآية (83 من سورة المؤمنون)، والآية (05 من سورة الفرقان)، والآية (68 من سورة النمل) والآية (17 من سورة الأحقاف)، والآية (15 من سورة القلم)، والآية (13 من سورة المطففين).

(5) ينظر في هذا المجال ما ورد من تفسير للآيات المذكورة سابقا. **تفسير (الطبري)**، (ابن كثير)، (القرطبي)، (الزمخشري).

بات النظر إلى الأسطورة من قبل النقاد، على اعتبارها أكثر المسائل عمقا وغموضا، لما تمتاز به من لغة خاصة، ونتاج خيالي ترميزي يكسب الإنسان فهما للكون بظواهره المتعددة، أو هي تفسير له، إنها نتاج وليد الخيال، ولكنها لا تخلو من منطق معين، ومن فلسفة أولية فيما بعد، فهي وفق هذا التطور الجديد، أصبحت بمثابة المؤسس لعلم يحاول الإجابة عن جذرية الأسئلة المتعلقة بحقيقة مظاهر الكون وأصله، واستكشاف نظام الحياة وهدفها.

ويعتبر "كلود ليفي ستروس K. livi-strauss" ، من أهم الباحثين الذين اهتموا بالأسطورة في مجال بحثه الأنثروبولوجي المتعلق بدراسة تطور الإنسان والمجتمعات وعلائق الشعوب فيما بينها خصوصا البدائية منها، وتشكل الأسطورة في إطار هذه الدراسة تاريخا للبشرية مقدم وفق تصور خيالي، فهي تتحدد في نظر ليفي ستروس كنمط "من أنماط الخطاب وتندرج في سلسلة من أنظمة الخطابات، وتتحدد بواسطة نظام زمني تعاقبي ينظم خصائصها وتؤلف في الوقت نفسه بنية دائمة، هذه البنية تتعلق في آن واحد، بالماضي والحاضر والمستقبل"(6). فالأسطورة وفق هذا التصور تؤسس للبحث عن القواعد التي تضبط فكر إنسان الحضارات القديمة، من خلال الحكاية التي تحكيها برمزية لغتها وتركيب أسلوبها، فهي نتيجة خيال بشري ينقل إلينا تصوراته عن الآلهة والنبات والحيوان، بوصفها شخصيات رئيسة تحكم عالم الأسطورة وأنظمتها وبنياتها، وتصور انعكاسا للحياة الاجتماعية بكل ملامحها، وعلية فإن "وجود بنية أسطورية في تخييل واقعي يفرض مشكلات تقنية معينة لجعل التخييل قابلا للتصديق، أما الوسائل المستعملة في حل تلك المشكلات فيمكن أن نخلع عليها اسما عاما هو (الانزياح)"(7).

فالأسطورة في التصور الغربي، تتشكل من جملة السرود والملاحم،

---

(6) الزواوي بغورة. **المنهج البنيوي**، ص198.

(7) نورثروب فراي. **تشريح النقد**، تر: محي الدين صبحي، الدار العربية للكتاب، 1991، ص199.

التي تتخذ من المعتقدات الدينية موضوعا لها، ويظهر ذلك بشخوصها، المعبرة عن الآلهة وأنصاف الآلهة والأبطال الخرافيين، فهي تشكل في جانب من جوانبها حدثا تاريخيا، وفي جانب آخر تعبيرا عن معتقد ديني أصيل متجاوز في أسلوبه ورمزيته لحدود العقل والمنطق.

وعلى الرغم من هذه التعاريف الكثيرة للأسطورة، فإن التعامل العربي معها يختلف في بعض ملامحه وتجلياته، على اعتبار أن مستوى الأسطورة يختلف من أمة إلى أخرى. وهذا لا يعني أن العرب لم يعرفوا الأسطورة، ولكن مفهومها يختلف، باختلاف المعتقد، إذ لا نجد الطابع الوثني المشكل لأنماط الأسطورة الغربية، وإنما نجد أساطيرهم تتمحور حول الصور الوهمية كاعتقادهم بعالم الجن والسعالي والأغوال. ومن أساطير العرب المشهورة : (إساف ونائلة)، (عوج بن عناق)، (شق علقمة بن صفوان). . . وغيرها.

وما هو ملاحظ أن نصوص الأساطير العربية، وردت بطرق تعبيرية مختلفة، وذلك لاختلاف رواتها وناقليها، ولكنها في مجملها تعبر عن مرحلة من مراحل المعرفة الساذجة، النابعة من صميم الشعب ومعتقداته، لكن الأسطورة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، اصبحت تؤدي دورا كبيرا وحساسا، لما حققته من تطوير لفن الأدب، فقد أكبر "العرب المعاصرون لشأن الأسطورة فجاءوا إليها يستلهمونها في أعمالهم الإبداعية، ويستمدون منها في تصوير حاضرهم على ضوء ماض تراثي موغل في القدم، وغني بمظاهر الإيحاء"[8].

## 2 - الخرافة:

إذا كان مفهوم الأسطورة يتحدد وفق التصور العربي في الأحاديث الباطلة التي لا أصل لها، والتي تتجاوز حدود الواقع والمنطق، مما استدعى نعتها بالأكاذيب والترهات، لتعلقها بتصور الغيبيات والقوى المتحكمة في تسيير الكون، بهدف الكشف عن أسراره، وتفسير أصل

---

(8) عبد المالك مرتاض. **الميثولوجيا عند العرب**، ص16.

الحياة. فإنّ الخرافة تعد من أقدم أنماط القص الشعبي القديم، وما يميزها أنها (حكايات الحيوان)، إذ يؤدي الحيوان دور البطولة فيها، ويشكل صورة رمزية في تجسيد وتمثيل صور الإنسان ومواقفه وصفاته وعواطفه، يقول عبد الفتاح كيليطو متحدثا عن جمالية الرمزية الحيوانية في الخرافة: "من المعلوم أن الحكمة في الخرافة توضع على ألسنة الحيوان. طبعا هناك من يحرك الأمور، لكنه يتوارى مانحا الحيوانات ملكة النطق. فإلى أي حد يمكن هنا أن نتحدث عن "المحاكاة"؟ مرة أخرى، تقوم هذه المحاكاة على إسناد الخطاب اللائق بنمط الشخصية التي يمثلها، الخرافة "تحاكي" القيمة الرمزية التي يجسدها كل حيوان ضمن مجموع الحيوانات؛ كل خطاب ينطق به حيوان يكون مطابقا للموقع الذي يحتله هذا الأخير في مجمع الحيوان والدور الذي يلعبه فيه"[9].

فالصور الخرافية مرتبطة بفكرة المحاكاة الرمزية التي تثير الدهشة والتعجب، والتي تكتسب صفة التجريد للأفكار الإنسانية المختزلة في هذا المغزى الترميزي. وكلمة خرافة في أصل الوضع اسم علم، فحديث خرافة "مثل سائر على ألسنة الناس في القديم والحديث، يضرب لكل حديث لا حقيقة له"[10].

ويشكل حديث خرافة المنسوب إسناده إلى النبي ﷺ[11]، صورة من صور تشكل مكونات القص العجائبي المستملح، وهذا ما يؤكد معرفة العرب للخرافة في شكل حكائي قصصي محكوم بالخصوصية البنيوية لنصوصه و"في توظيف الشخصيات، وحبك الأحداث، واختيار الأزمنة والفضاءات، وترتيب الطول، وطبع البلاغة النصية"[12].

---

(9) عبد الفتاح كيليطو. **المقامات -السرد والأنساق الثقافية-**، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1993، ص133، 134.

(10) الشريشي، أبو العباس أحمد بن عبد المؤمن، شرح مقامات الحريري، وضع حواشيه. **إبراهيم شمس الدين**، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج1، ط2، 2006، ص131

(11) ينظر. **المرجع نفسه**، ص131.

(12) شرف الدين ماجدولين. **بيان شهرزاد - التشكلات النوعية لصور الليالي -**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001، ص71.

وتصادفنا في مدونات التراث السردي العربي جملة من أشكال القص الخرافي موظفة الرمزية الحيوانية، ككتاب : (كليلة ودمنة) لعبد الله بن المقفع. وعلى الرغم من تأدية كل من الخرافة والأسطورة لمعنى مشترك وموحد، وهو كونهما حكايات مكذوبة خارجة عن الأطر الواقعية، فإن الفرق الكامن بينهما هو أن الأسطورة مشدودة إلى الجانب العقدي لتعلقها بالإلهيات والقوى الغيبية، أما الخرافة فهي الحكاية المروية، والمنسوبة الأحداث لشخوص الحيوانات.

يتبين مما سبق أن الخرافة كانت متداولة في الثقافة العربية القديمة، لارتباطها بالمسامرة المستظرفة لغرابتها، حيث إن : "موطن الخرافة هو الليل"[13]، مما جذب إليها الفضول وحب الاستطلاع، فلقيت بذلك حضورا مكثفا بمروياتها المسرودة والمتضمنة لأحداث وهمية، لاقت استيعاب المتلقي، بالرغم من عدم إحالتها على العالم المحسوس والمعقول، باعتبارها أحداثا وهمية تحركها شخوص عجائبية، في فضاءات مجهولة، وفي أزمنة غير محددة " لكنها كانت تتشكل في منأى عن الثقافة المتعالية التي غيبتها، وسكتت عنها، فلم يبق منها سوى أخبار متناثرة تشير إلى وجودها، أما الحكايات الخرافية المستقلة، فقد طمست في ثنايات المدونات اللاحقة، واندرجت في ذخائر الخرافات، مثل : ألف ليلة وليلة، ومئة ليلة، والحكايات العجيبة والأخبار الغريبة، وغيرها"[14].

## 3 - المقامـة :

لقد تعرف العرب الفن القصصي، وكان أول ظهور له كنوع أدبي قائم بذاته في النثر الأدبي في القرن الرابع الهجري في شكل إبداعي جديد يعرف بفن (المقامات). ويرجع الجذر اللغوي لمدلول لفظة (المقامة)، إلى معنى المجلس والجماعة من الناس، وهو لفظ مشتق من الفعل (قام)، "وهو اسم

(13) عبد الفتاح كيليطو. **الغائب - دراسة في مقامة للحريري -**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2007، ص10.

(14) عبد الله ابراهيم. **موسوعة السرد العربي**، ص139.

مكان القيام، ثم توسع فيه حتى أطلق على كل ما يقال في هذه المقامة أي المجلس - من كلمة أو خطبة - وكل حديث أدبي - "مقامة". ثم تطور مدلول هذا اللفظ حتى صار مصطلحا خاصا يطلق على حكاية، وأحيانا على أقصوصة، لها أبطال معينون، وخصائص أدبية ثابتة، ومقومات فنية معروفة"[15].

لقد أصبحت كلمة (مقامة)، على يد بديع الزمان الهمذاني، الذي يعدّ صاحب السبق والريادة والإبداع لهذا الفن، ذات دلالة حكائية مستحدثة في الموروث الحكائي العربي، تقوم على بنية سردية تشتمل على كمّ هائل من فرائد الأدب النثري والشعري، وتنتظم فيها الأحداث حول بطل خيالي وراوٍ خيالي أيضا، وموضوعها الأبرز هو الكدية. فالبطل في المقامة شخصية متقلبة من حال إلى حال، ومتنقلة من مكان إلى مكان، مقنعة بلبوس الاستجداء والحيلة والتسول، فغدت المقامة "نوع من السرد المخادع، فخلف الجدّة الظاهرة، والوقار اللفظي والأسلوبي يتبع هزل عميق غير ظاهر، أول مظاهر ذلك الهزل قلب الحقائق وتمويهها، والتلاعب بالهويات الفردية للشخصيات عبر التنكر الدائم، ثم التشفي بالمخادعة"[16]. والسلاح المعوّل عليه في ذلك، هي الفصاحة والبلاغة الساحرة للعقول لتحقيق المآرب ونيل المبتغى، ولا تنحصر بلاغة المقامة في غريب لغتها وبديع عباراتها فقط، بل إنّها كانت بمثابة نص ثقافي تضمن لأنواع من الموروث السردي العربي، مما جعل منها جنسا أدبيا متفرّدا، يتقاطع مع جملة من الأجناس العربية القديمة، مع ما لها من مواصفاتها المميزة، وأحداثها المتغيرة والمتطورة في إطار زماني ومكاني يتحدد وفق الأحداث السردية التي تؤطرها كل مقامة.

إنّ المقامة في سياق الثقافة العربية القديمة، تعبّر عن نوع سردي منفتح، فهي على الرغم من كونها تبدو كما يقول كيليطو : "زهرة بريّة لا

---

(15) عبد المالك مرتاض. **فن المقامات في الأدب العربي**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، 1988، ص12.

(16) عبد الله إبراهيم. **موسوعة السرد العربي**، ص245.

يدرى كيف تفتحت لدينا الدلالة المعجمية للفظة، وبعض الترابطات الصدفوية، وبعض العناصر السيرية"[17]. إلا أنها تشكل ركيزة أساسية في تفاعل هذا النص المقامي، وانفتاحه على أنواع أدبية وشعرية أهمها : الخبر، الشعر، والرحلة، والمناظرة والمأدبة ..، وهذا ما أثرى المقامة وجعلها تترصع بمجمل هذه الفنون، فهي بالإضافة إلى كونها فنّ حكائي صرف، فإنها من حيث طبيعتها الفنية تتقاطع مع مجمل هذه الفنون، مشكلة نوعا سرديا جديدا، له خصوصيته البنائية والمضمونية.

أما بخصوص التلقي النقدي العربي لفن المقامات، فقد كان له كبير الاهتمام بهذا الفن النثري القصصي، ففي مجال النقد القديم، لاقت مقامات الحريري، التي سار فيها على طريقة منشئها الهمذاني، اهتماما كبيرا من النقاد والشارحين، ولعل من أهمها نقد ابن الخشاب في كتابه (الاعتراض على الحريري)، الذي خصّه لإظهار مواضع الضعف والخطأ في مقامات الحريري، لكن جلّ نقده كان منصبّا حول الجانب اللغوي والفني. وجاء بعده ابن بري منتصرا للحريري في ردّه على ابن الخشاب في كتابه (الانتصار للحريري)، وضمنه ردودا كثيرة على ابن الخشاب وتحامله على مقامات الحريري.

أما عن تلقي المقامات في النقد العربي الحديث، فقد لاقت اهتماما من قبل النقاد، خاصة المنشغلين منهم بمسار الثقافة السردية العربية، فغدا النظر إليها بكونها نصا منفتحا على أسئلة لا حدود لها، مما أفضى إلى تعدّد الدراسات وتنوع القراءات، اذ أصبحت قراءة النص المقامي "هي الأكثر استئثارا بالاهتمام، والأكثر استحواذا على أسئلة النظرية الأدبية وافتراضاتها، حيث اكتسبت أهمية كبيرة لم تحظ بها في تاريخ النقد كله"[18].

ومن الدراسات النقدية الجادة في هذا المجال نذكر : عبد الله إبراهيم

---

(17) عبد الفتاح كيليطو. **المقامات**، ص06.

(18) نادر كاظم. **المقامات والتلقي - بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص12، 13.

في كتابه (السردية العربية القديمة)، محمد رشدي حسن (أثر المقامة في نشأة القصة المصرية الحديثة)، عبد المالك مرتاض (فن المقامات في الأدب العربي) . . ، بالإضافة إلى أعمال عبد الفتاح كيليطو في كتابيه : (الغائب)، و(المقامات - السرد والأنساق الثقافية -)، هذين الكتابين الذين سنتطرق إليهما بشيء من التفصيل في الفصل الثالث من هذا البحث، باعتبارهما يشكلان محور الدراسة التي نحن بصدد إنجازها.

## 4 - السيرة الشعبية:

مما يندرج في إطار الموروث الحكائي العربي ما يعرف (بالسيرة الشعبية)، وهي شكل قديم من أشكال المرويات الحكائية، المرتبطة بأحداث ووقائع بطل شعبي أو تاريخي أو قومي، تغذي أحداثها مخيلة شعبية. فهي شكل من أشكال الأدب الشعبي تتجه إلى "استثمار الصور المتخيلة للأبطال العظام في التاريخ العربي - الإسلامي"[19]. أما عن أصول ظهورها في التاريخ العربي، فإنه مشوب بالغموض، لأن تداولها كان يغلب عليه الطابع الشفاهي، قبل أن تنتظم في أشكال سردية مدونة.

وهذا لا يعني أنها لا تتحكم إلى معطيات تاريخية، أو عوامل نفسية وحضارية، إذ أن رواية أحداثها تدور حول أبطال تاريخيين معروفين، كما أن نظرتها إلى الإنسان والمجتمع واضحة، في تصويرها للصراع القائم فيما بين الخير والشر، هذا بالإضافة إلى انفتاحها كنص سردي له خصوصيته وتميزه على أنواع المنجزات السردية التراثية، بمدلولاتها على مختلف مكونات الواقع العربي وثقافته.

إضافة إلى الغموض الذي يشوب نشأة السير الشعبية، فإن عملية تلقيها لم تكن مستحسنة إلا من طرف الطبقات الشعبية والعوام، في حين نجد أن المصادر الأدبية والتاريخية لم تشر إليها إلا في معرض الذم والاستهتار، بوصفها تنتمي إلى "مرويات العامة، وهذا الانتماء هو الذي جعلها تتشكل

---

(19) عبد الله إبراهيم. **موسوعة السرد العربي**، ص194.

في منأى عن الثقافة المتعالية التي تعنى إجمالا بأخبار الخاصة وشؤونها، وذلك أفضى إلى عدم العناية بهذه المرويات، تدوينا ووصفا"[20]، فلم يتم الاهتمام بها إلا حديثا في إطار الاهتمام بالأدب الشعبي، وما فتحه من آفاق في اكتشاف الموروث الحكائي العربي.

ومن نصوص السير الشعبية في التراث العربي، والتي حظيت باهتمام الدارسين والنقاد، نجد سيرة (الأميرة ذات الهمة)، وسيرة (عنترة بن شداد)، و(السيرة الهلالية)، وسيرة (سيف بن ذي يزن)، و(الظاهر بيبرس)، وهي في معظمها تحمل أسماء أبطال تاريخيين معروفين، إلى جانب ارتباطها بحقائق تاريخية وقعت فعلا، مع تضمنها لأحداث قد تخرج عن نطاق الحقائق الفعلية التي عاشها أصحاب السير، ولعل مردّ ذلك إلى اختلاف الرواة في سرد هذه السير، بفعل غلبة الطابع الشفاهي قبل عملية الكتابة والتدوين.

ومهما كان من أمر السيرة الشعبية، وما شابها من غموض نشأتها وتطورها، إلا أنها تشكل أصلا من أصول الموروث السردي العربي، سواء من حيث مضمون حكائيتها، أو في إطار تشكلها وفي بنيتها السردية، ولما تزخر به من حمولة معرفية تتضح من خلالها الأنساق الثقافية والمعرفية التي تنفتح عليها السيرة الشعبية أكثر من سواها من الأنواع السردية المعروفة.

## ثانياً: نظرية السرد في الممارسة النقدية العربية

### 2 - على مستوى الترجمة والتنظير:

شهد النقد العربي المعاصر تحولا ملحوظا، لما شمله من دراسة واهتمام لمختلف تنوعات وأنماط السرد العربي، فبعد أن كان الاهتمام منصبا حول الشعر، غدا بفعل التحول الثقافي والاجتماعي والانفتاح على مختلف نظريات النقد التي عرفتها النظرية النقدية الغربية، أكثر شمولا بالتركيز على فن السرد، بوصفه طابعا مؤسسا للثقافة العربية، يقف جنبا إلى

---

(20) المرجع نفسه، ص194.

جنب مع الشعر، ولا يقل عنه أهمية في تقنياته الجمالية والتخييلية، وخاصة بعد مجاوزته لطابع المشافهة، واحتكامه لسلطة الكتابة والتدوين، مما سهل عملية قراءته ومحاورة نصوصه وفق رؤية منهجية تكشف عن مكوناته وأشكاله وقواعده.

ولعل مسعى النقد العربي في تمثله لنظريات النقد الجديد، يرجع إلى استجابته إلى مطلبين أساسيين، وهما :

" 1) نزعة التحرر من الخطابات النقدية الإيديولوجية بكل تبعاتها المرجعية، سواء أكانت تاريخية أم اجتماعية، والنزوع لتعصير الخطاب النقد العربي بتنويع مكوناته، وإضافة مجالات جديدة لم تشر لها البلاغة العربية التي وضعت أساسا لنقد الشعر.

2) البحث عن قواعد وضوابط منهجية وإجرائية تستجيب لمقتضيات الأشكال الخطابية الجديدة الوافدة من أوربا بالتحديد كالجنس الروائي على سبيل المثال"[21]

إنّ إسهام النقد العربي المعاصر في مجال الدراسات السردية، جاء كنتيجة حتمية لتلقي الدراسات السردية الغربية، مما عمل على تعميق وتطوير آليات الادراك المعرفية بالسرد العربي قديمه وحديثه، "لذا فإن تجربة من هذا القبيل لا يمكن إلا أن تعترضها صعوبات جمة... يتداخل فيها الحد المعرفي بالإطار الثقافي الحاضن له، بحيث يتحول هذا المعرفي إلى مكوّن ضمن مكونات ثقافية عديدة تؤلف نسق القيم الخاصة بمجتمعنا المعاصر ومفاهيمه وآلياته النقدية"[22].

وفي هذا السياق تحديدا، عرفت الساحة النقدية العربية أبحاثا لبعض النقاد العرب، أخذت على عاتقها الانشغال بطبيعة وخصائص النص السردي

---

(21) عمر عيلان. **النقد العربي الجديد . مقاربة في نقد النقد -**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص17.

(22) شرف الدين ماجدولين. **ترويض الحكاية-بصدد قراءة التراث السردي-**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2007،1، ص13.

العربي، وكانت أبحاثهم بمثابة المنطلق الحقيقي لتأسيس رؤية نقدية تنهض على تحليل النصوص السردية العربية، مراعية للخصوصية الفنية للخطاب الأدبي العربي في نظام تشكله الداخلي، وعلاقاته اللغوية الخاصة، كما تكشف هذه الدراسات النقدية العربية في جانب من جوانبها عن مدى "علاقة النقد الأدبي العربي بالنقد الغربي خصوصا، وعن مدى تمثل الأدب العربي للثقافة الغربية عموما... وذلك في اتجاه تحديث النقد الأدبي العربي"(23). فعلى اختلاف المناهج النقدية في حقل الدراسات المنصبة حول النص الأدبي، إلا أنها تشكل آلية إجرائية في استكشاف أسرار النص وخصائصه الفنية، مراعية بذلك ما يتصل به من مرجعيات فكرية وأنساق ثقافية تتحكم في مجريات مقاربته ونقده وتحليله، " مادامت الوحدة المنهجية للقراءة لا تنفصل عن الوحدة المتكاملة للموضوع المقروء... من منظور حقوله المعرفية المتباينة، ومن حيث منتجات المعرفة الجديدة التي تصنعها القراءة"(24).

إنّ المتتبع للدراسات النقدية العربية المعاصرة في مجال الاهتمام بالسردية العربية، يلمح جليا ذلك التأثر بالنقد الغربي، مع ما كان لبعض النقاد العرب من مراعاة لخصوصيات السرد العربي، الذي يفترض وعيا معرفيا بمرجعياته السياقية ثم النصية، لأجل إعادة إنتاجه وصوغ قيمه الجمالية، بخرق فضائه الدلالي، مع الاستعانة بفضاءات "الثقافة العالمية والتفاعل معها، والأخذ منها بتمثّل وتمكّن... وفي كل الأحوال يظل طموح النقد العربي الحديث مشروعا، ويظل المنجز منه في مجالي التنظير والتطبيق جديرا بالدراسة والتحليل"(25).

---

(23) محمد سويرتي. **النقد البنيوي والنص الروائي**، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1991، ص10.

(24) جابر عصفور. **قراءة التراث النقدي**، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1992، ص59.

(25) نور الدين السد. **الأسلوبية وتحليل الخطاب-دراسة في النقد العربي الحديث (تحليل الخطاب الشعري والروائي)**، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ج2، 1417هـ، ص155.

وبناء على ذلك، جاءت نظرة النقد العربي للنص الأدبي السردي، خاصة القديم منه، متعددة ومتنوعة الاتجاهات، سواء من حيث طبيعة المعالجة في استثمار مفاهيم نظريات النقد الغربي أو من حيث اختيار الأجناس السردية كموضوع للدراسة، واستجلاء خصائصها وسماتها الجمالية المبثوثة في فنون السرد العربي القديم، فأسهم بذلك النقد العربي المعاصر "في خلق مناهج دقيقة لتحليل بنيات النصوص الأدبية. . . على هذا النحو أمكنه أن يحقق تقدما واضحا في تعميق الوعي الجمالي بأدبية الشعر والسرد"[26]. وهذا من خلال اتصال النقد العربي الحديث بمناهج النقد الغربي، وما تميز به من قيم فنية وموضوعية في فهم مكونات القص بمختلف مستوياته وتجلياته.

لقد أفاد النقد العربي المعاصر في إطار الدراسات السردية من إسهامات الشكلانيين الروس، والطرحات البنيوية وما كان لها من أثر في إثراء توجهات النقد الحداثية، فتطورت المفاهيم والآليات الإجرائية من الناحية النظرية والتطبيقية، كنتيجة للانفتاح على الثقافة الغربية، فأصبح ينظر إلى النص الأدبي كبنية نسقية قائم على علاقات الاختلاف والائتلاف المتجلية من خلال عناصره اللغوية، وفق الرؤية البنيوية للنص، أو ينظر إليه باعتباره نظاما من العلامات اللغوية كما يحدد ذلك الطرح السيميائي، أو باعتماد سياقات تلقي النص وتفاعله مع القارئ أو إعطائه بعدا تأويليا بخلق صور معانيه المتخيلة.

## 2 - على مستوى الممارسة والتطبيق:

في هذا الإطار اخترت نموذجين نقديين لتلقي الدراسات السردية على الساحة النقدية العربية، وهما: الناقد سعيد يقطين من المغرب، وعبد الله إبراهيم من العراق. وقد وقع الاختيار على هذين الناقدين لاهتمامهما أولا بالدراسة النقدية للموروث السردي العربي، وثانيا لإعطاء صورة عن التلقي

(26) محمد مشبال. **بلاغة النادرة**، إفريقيا الشرق، المغرب، 2006، ص12.

العربي للدراسات السردية، أحدهما من المغرب العربي والآخر من المشرق العربي.

**أ - سعيد يقطين وحكائية السيرة الشعبية:**

تعدّ القراءات المقترحة من قبل سعيد يقطين في مجال التراث السردي، من أهم التجارب القرائية حول السرديات، والتي ساغ من خلالها أهم تجليات أنماط السرد العربي وأنواعه، واستخلاص بنياته الحكائية، ولعل مسار بحثه في هذا المجال ينطلق أساسا من خلال كتابيه: (الكلام والخبر) و(قال الراوي)، إذ يشكلان مدار اشتغاله بالسرد، وموقعه في مجموع إنتاج التراث العربي المثبت لحقيقة هويته وانتمائه، من حيث تحديد طبيعته وخصوصياته ووظائفه، إذ يقول متحدثا عن هذين الكتابين: "كان كتابي (الكلام والخبر) بمثابة مقدمة للسرد العربي، حاولت فيه تقديم تصور شامل لكيفية الاشتغال به مع محاولة موضعته ضمن أجناس الكلام العربي بعد مدة طويلة من التفكير والتأمل والبحث. وجاء (قال الراوي) ليصب في مجراه من خلال البحث في السيرة الشعبية من حيث مادتها الحكائية"[(27)].

وقبل هذا، فقد سبق للسعيد يقطين أن قدّم تصورا منهجيا لفن الرواية في كتابيه: (تحليل الخطاب الروائي) و(انفتاح النص الروائي)، ويتأسس هذا التصور على مستويين للتحليل؛ المستوى البنيوي اللفظي في تحليل الخطاب الروائي، والمستوى الدلالي الوظائفي من خلال السياقات التي ينفتح عليها النص الروائي. لكن انطلاقته في دراسة البنيات الحكائية في السيرة الشعبية جاءت كخطوة تنظيرية تمهد لفهم السرد العربي، في إطار منهجي "مفاده أن الثقافة العربية القديمة - ومنها السير الشعبية - كلّ متكامل، ووجود متفاعل، ترتد في بنيته الأصول على الفروع، والأطراف على المراكز، والأجزاء على الأنساق"[(28)].

---

(27) سعيد يقطين. **السرد العربي - مفاهيم وتجليات-**، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006، ص12.

(28) شرف الدين ماجدولين. **ترويض الحكاية**، ص25.

هذا ما نستجليه ونستشفه في قراءة سعيد يقطين للتراث السردي العربي، وموقفه من هذا التراث، واختياره للسيرة الشعبية كنموذج تطبيقي، فضبط مفهوم التراث بالنسبة له يشكل محور الدراسة الموضوعية الجادة التي تبني موضوعاتها على ضبط مصطلحات قضاياها المدروسة، فمفهوم التراث بالنسبة إليه " مفهوم ملتبس، فهو يعني في مختلف الأبحاث التي تناولته كل ما خلفه لنا العرب والمسلمون من جهة، ويتحدّد زمنيا بكل ما خلفوه لنا قبيل عصر النهضة من جهة ثانية"[29]. فدلالة المفهوم في رأيه شمولية، سواء من ناحية مدوناته أو حدّه الزمني، مما يقلل من فرص تقديم معالجة شاملة لتأصيل الثقافة العربية والقوانين التي تنتظمها.

وهذا ما استدعى الناقد إلى اتخاذ موقف مغاير وواضح من التراث، بطرح ما كان سائدا من مفاهيم وتصورات، وبناء رؤية جديدة تتأسس على صياغة علمية تتطلب طرائق وإجراءات تنبني على صياغة أسئلة وفرضيات حول الموضوع المدروس، لضمان الفهم السليم والمعرفة الدقيقة والقراءة الواعية للتراث، ولا يتأتى ذلك إلا بحصر مجال البحث في نوع محدد من جنس معين من هذا التراث، لأن " البحث في الكل في غياب دراسات عن الأجزاء لا يمكن أن يكون سوى رجم بالغيب أو استسلام إلى حقائق بديهية متداولة"[30]، لذا جاءت دراسته لجنس محدد هو السرد، ولنوع خاص منه هو "السيرة الشعبية".

يقتضي الحديث عن مفهوم السرد - كما يقرر ذلك سعيد يقطين - في نطاق التراث السردي العربي بصفة عامة، الحديث عن مجمل الأجناس والمسميات التي تنضوي تحت هذا المفهوم الجامع والمشترك وهو خاصية (السرد)، فالسرد العربي هو الجنس الجامع لكل الأنماط الحكائية، التي تعدّ أنواعا منبثقة منه، ووليدة سياقاته الثقافية، ومن بينها (السيرة الشعبية)، فأراد الباحث بهذا تحديد نوعية السيرة الشعبية، وموقعها في السرد العربي، ولا

(29) سعيد يقطين. **الكلام والخبر - مقدمة للسرد العربي -**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997، ص47.

(30) المرجع نفسه، ص20.

يكون هذا إلا بتحديد "جنسية هذا النوع أولا، ونوعيته ثانيا، وطريقة تحليله ثالثا، لأنه بدون هذه التحديدات نظل بعداء عن محاصرة السيرة الشعبية وحصر مجالها، نبادر في هذا النطاق إلى اقتراح مفهوم (السرد العربي)"[31]. وتجنيس السرد العربي يقتضي البحث في مجمل أنواع الكلام العربي، "من لحظة تشكله إلى رصد مختلف الطوارئ التي تطرأ عليه في مختلف الأطوار التي يجتازها، مع ما يصاحبها من تحولات وتغيرات"[32].

وفي إطار هذا التصور العام للسعيد يقطين للكلام العربي، تتأسس المادة الحكائية للسيرة الشعبية، بوصفها نصا سرديا، تحتل موقعها في إطار السرد العربي، وتتحدد خصوصيتها السردية وبنائيتها الحكائية التي تحقق انتماءها لجنس السرد، وذلك في سياقها الثقافي (الخارجي)، وسياقها النصي (الداخلي)، فالبحث في حكائية السيرة الشعبية يحقق انتماءها لجنس السرد، هذه الحكائية المشكلة من "مجموع الخصائص التي تُلحق أيّ عمل حكائي بجنس محدد هو السرد"[33]، فالبنية الحكائية للسيرة الشعبية تقوم على جملة من المقولات، تتلخص في الفعل والحدث المحكي، والفاعل المضطلع بعملية هذا الفعل، والزمان والمكان المؤطر لعملية الحدث أو الفعل المحكي، فهذه العناصر هي المؤطرة لتجنيس السيرة الشعبية وإعطائها خصوصياتها النوعية المميزة لها عن بقية الأنواع السردية، وهذا انطلاقا من تشكلها كخطاب سردي، مع رصد لمختلف تجلياتها وتطوراتها في إطار صيرورة السرد العربي بصفة عامة، فبالإضافة إلى كون السيرة الشعبية نوع سردي له خصوصيته النوعية، هي أيضا نص ثقافي ينفتح "على مختلف مكونات الواقع العربي، وثقافته، وتقدم لنا نصا يتفاعل مع مختلف ما أنتج الإنسان العربي في تاريخه"[34].

---

(31) المرجع نفسه، ص132.

(32) المرجع السابق، ص182.

(33) سعيد يقطين. **قال الراوي - البنيات الحكائية في السيرة الشعبية-**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997، ص15.

(34) شرف الدين ماجدولين. **ترويض الحكاية**، ص21.

### ب - عبد الله إبراهيم ومباحث السردية العربية:

مع توسع دائرة الاهتمام بالاتجاهات النقدية الجديدة على ساحة النقد الأدبي العربي الجديد، وفي ظل هذا الاهتمام المتطور، تطالعنا جهود النقاد العرب في محاولة تحديث عملية النقد، لأجل فهم مظاهر التعبير في التراث العربي القصصي، ولعل من أهم الجهود في هذا المجال، المحاولات التي قام بها عبد الله إبراهيم في قراءته للتراث السردي العربي، وهذا من خلال الأعمال النقدية التي قدمها، والتي استفاد من خلالها من مكاسب الدراسات النقدية الجديدة، مع مراعاة لخصوصية الموروث السردي العربي، والعلاقات التي تربط نصوصه الإبداعية بسياقاتها الثقافية، ويتضح هذا من خلال كتابيه: (المتخيل السردي) و(السردية العربية القديمة)، وفيما يلي نقدم قراءة شاملة لهذين المنجزين النقديين للباحث، لاستجلاء خصوصية ممارسته النقدية في إطار السردية العربية.

#### (1) المتخيل السردي:

لقد جاءت محاور هذا الكتاب منصبة حول عملية التحليل السردي للقصة والرواية العربية والعراقية على وجه الخصوص، منطلقا من إشكالية الرؤية والمنهج في العملية النقدية، أثناء تعاملها مع الخطابات الإبداعية، فالرؤية حسب تصوره "هي خلاصة الفهم الشامل للفاعلية الإبداعية في نواحي النسج والبنية والدلالة والوظيفة، أما المنهج: فهو سلسلة العمليات المنظمة التي يهتدي بها الناقد"[35]. لذا جاءت دعوته إلى ضرورة إعادة النظر في هذه المفاهيم، لتحديد الرؤية النقدية، وفق مقاييس موضوعية بعيدة عن لغة التعميم في استنطاق دلالات النصوص، ودعا بذلك إلى بديل للعملية النقدية، بعيدا عن التوجه الانطباعي الذي يحكم الخطاب الإبداعي، وهو في رأيه يقوم على مستويين: "ترصين نظم الفعالية النقدية وتحقيق غاية المقاربة النقدية نفسها، وسيكون لتضافر جهود تضع في اعتبار ضرورة اقتران

---

(35) عبد الله إبراهيم. **المتخيل السردي - مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1 1990، ص05.

الرؤية بالمنهج على نحو أصيل ومفتعل، شأن كبير في إرساء تقاليد نقدية حقيقية، لا مقاربات تحتمل التناقض وتنطلق من الوهم، فلا تجني غيره"[36].

فجوهر القضية المعالجة من قبل الباحث، هي نقده للتوجه النقدي الذي يستعير الاتجاهات النقدية الجديدة، ويعمل على تطبيقها، دونما مراعاة لخصوصية النصوص العربية، التي تحكمها سياقات ثقافية ومرجعية تصوّغ للخصائص النوعية للنصوص السردية العربية، من حيث أساليبها وموضوعاتها وأنساقها وأبنيتها، وانطلاقا من فكرة الخصوصية الثقافية، أقام عبد الله إبراهيم فصول بحثه في هذا الكتاب على تدعيم فكرة الهوية في الأدب والنقد، وذلك بإثارته لقضايا سردية عديدة، من خلال تطبيقاتها على قصص وروايات عراقية، وعالجها في إطار مواضيع متعددة منها: تناص الحكاية في القصة القصيرة، ووظيفة الرؤى في القصة القصيرة، واستنطاق الخطاب وتعويم المرجع، نظم صوغ المتن الروائي، الوظائف البنائية للرؤى في الرواية، وفي الأخير قدم تصورا نظريا لأجل بناء نظرية لتحليل الخطاب الروائي العربي، مستعينا بقراءة أبحاث سعيد يقطين في هذا المجال (تحليل الخطاب الروائي) و(انفتاح النص الروائي).

وقد جاءت دراسته في هذا الكتاب بلغة نقدية دقيقة، مستوعبة لمجالات المعرفة النظرية للمباحث السردية، والاتجاهات الجديدة لنقد القصة والرواية، مما أضفى على دراسته وضوحا منهجيا بمفاهيمه وآلياته الإجرائية، فعمله هذا يعد بمثابة تجربة نقدية مستوعبة لإسهامات النقد الحداثي، مع مراعاة لخصوصية الثقافة العربية، ومرجعياتها التاريخية واللغوية والمعرفية.

**(2) السردية العربية:**

يمثل هذا الكتاب بحثا موسعا ومعمقا في التعريف بالسردية العربية

---

(36) المرجع نفسه، ص15.

القديمة، وتتبع مسار تشكل وتكون أنماطها تاريخيا، مع تحديد الخصائص الفنية لكل نوع، فراعى فيه الباحث "التوفيق بين رسم تاريخ ظهور الأنواع الأدبية من جهة، والخصائص الفنية لتلك الأنواع من جهة ثانية، ومن الطبيعي أن يقضي بحث ينطلق من هذا التصور إلى الخلط بين التاريخي والنقدي"[37]. ويعد هذا البحث حلقة في سلسلة مشروع عبد الله إبراهيم السردي، الذي بناه في إطار اشتغاله بفكرة التأصيل للهوية العربية، انطلاقا من وعي الذات بمقوماتها الثقافية والمرجعية.

وحرصا من عبد الله إبراهيم على أصالة بحثه في السردية العربية، وتجنب إخضاعها إلى أي معيار غير مستمد من أصالة الموروث الحكائي العربي، الذي يشكل إلى جانب نتاجات الفكر المعرفية الأخرى، الهيكل الكلي للثقافة العربية، فقد عمد إلى مقاربة أصول السردية العربية، بغية استخلاص الأطر البنيوية لمروياتها الحكائية، اعتمادا منه على النظرية الشفاهية، التي عملت على تأسيس وتبلور الثقافة العربية، فالشفاهية لم تكن "نظاما طارئا في الثقافة العربية، إنما هي محضن نشأت فيه تلك الثقافة في مظاهرها الدينية والتاريخية واللغوية والأدبية"[38]. وقد حدد عبد الله إبراهيم ركائز هذه الشفاهية، انطلاقا من أعمال الأدباء القدامى (الجاحظ) و(ابن رضوان)، وما كان لها من دور في تحديد معطيات الثقافة العربية.

أما القسم الثاني من الكتاب، فقد خصّه للكشف عن تشكل الأنواع السردية العربية، والتي تخطت منذ القرن الثالث والرابع الهجري، مرحلة الرواية والأخبار، و" دخلت في مرحلة الأنواع، فبدأت تستقطب كل الشذرات، والنبذ، والأخبار المتناثرة، وتعيد إنتاجها في أنواع واضحة الملامح والأبنية"[39]، فاتبع في هذا القسم عملية الوصف التاريخي في تشكل الأنواع القصصية، كالحكاية الخرافية، والسيرة، والمقامة، وقد جاء اختياره لهذه الأنواع دون غيرها لكونها الأنواع الأظهر في السرد العربي

(37) عبد الله إبراهيم. **موسوعة السرد العربي**، ص14.
(38) المرجع نفسه، ص42.
(39) المرجع نفسه، ص117.

القديم، وتهيء الظروف التي منحها هذا الظهور كأنماط حكائية مميزة، وإحلال الكتابة محل الشفاهية في الثقافة العربية.

لقد ركز عبد الله إبراهيم على دراسة الحكاية الخرافية، انطلاقا من ميزة القدم التاريخي لها، والذي أكسبها "حق الأسبقية في التحليل على غيرها من الأنواع السردية القديمة في الأدب العربي، وهي مثال لكل ما هو خيالي وتوهمي"[40]، فعالجها في إطار فضائها الدلالي، مع التعريج على التأليف الخرافي عند العرب، ومثل لها بـ (ألف ليلة وليلة)، وإشكالية الانتماء والتأليف، اعتمادا على آراء النقاد المحدثين أمثال محسن مهدي وسهير القلماوي ومحمود طرشونة.

أما في إطار معالجته للسيرة الشعبية والمقامة، فقد تتبع تحديد المفهوم النوعي لكل منهما، مع دراسة البنية السردية لهما، وإلقاء الضوء على مجمل الإشكاليات المطروحة بين النقاد حول ظهور المقامة كجنس قصصي، وريادة الإبداع في ظهوره وتأصيله، مع تركيزه على دراسة سردية النمط المقامي واستجلاء خصائصه وصفاته، التي تمنحه صفة النوع المميز ضمن أنماط السرد العربي.

إنّ أهمية مشروع عبد الله إبراهيم في نقده للتراث السردي العربي، تكمن في كونها دراسة عربية رائدة في هذا المجال، إذ أسس من خلالها لركائز تطبيق نظريات السرد الحديثة في الكشف عن البنى السردية للموروث الحكائي العربي القديم، مع مراعاة لتجليات الأصول الثقافية العربية، التي تحكم قراءة هذا الموروث وفق أنساقها المتحكمة في إنتاجية هذا الموروث، وظروف تلقيه وقراءته.

---

(40) المرجع السابق، ص124.

## ثالثاً: المقاربة السردية في النقد الجزائري

### 1 - على مستوى التلقي والتنظير:

لقد كان لشيوع المنهج البنيوي وتلقيه على ساحة النقد العربي المعاصر دور في مسار حركة النص الأدبي العربي، ولعل من نتائج هذا الانفتاح ما كان من إسهامات بحثية عديدة لمقاربة هذا الخطاب الأدبي، وتوظيفه في ممارسة النقاد في تقييم الأعمال الأدبية، مما أفرز أعلاما وباحثين ونقاد كان لهم كبير الأثر في تجديد الخطاب النقدي في العالم العربي، وذلك باستخدام المعرفة العلمية وفق مقاييس النقد المعاصر، بعيدا عن تلك الأحكام الانطباعية العامة، فجاءت محاولاتهم النقدية مميزة بطابع الجدية، ومحاولة الاستفادة من نظريات النقد الغربي، مع مراعاة خصوصية النص العربي وطبيعة بنيته النصية.

وقد استفاد النقد الأدبي الجزائري - شأنه شأن النقد العربي عامة - من النظريات النقدية الحديثة وأسسها المعرفية، في ظل الاستفادة العامة من مناهج النقد المختلفة من بنيوية وسيميائية وتفكيكية وتأويلية ... وغيرها، وهذا بفعل الاحتكاك المباشر بهذه النظريات في إطار الدراسة الأكاديمية، أو بفعل الحركة الترجمية الجادة لأهم الأعمال النقدية المواكبة لتطورات النظرية النقدية الحديثة على الساحة الغربية.

ومما أنجز في هذا المجال من دراسات، واتخذ المتن السردي كموضوع للدراسة والتحليل، نجد أعمال كل من عبد الحميد بورايو، ورشيد بن مالك، والسعيد بوطاجين، فإذ كان إنتاجهم النقدي في هذا المجال بمثابة قراءة جادة استوعبت مجالات التحليل النقدي للخطاب السردي واحتلت دراساتهم بذلك مكانة في مسار الدراسات النقدية العربية المعاصرة، فما مدى تمثل النقد الجزائري للنماذج التحليلية السردية ومصطلحاتها النقدية؟، وكيف كانت إجراءاتهم وأدواتهم العملية في مقاربتهم للنصوص السردية؟، هذا ما سنحاول الإجابة عنه من خلال تقديمنا لقراءة إنتاج الباحثين الجزائريين الثلاثة، الذين اخترناهم كنماذج رائدة على ساحة النقد الجزائري في تحليل الخطاب السردي.

## 2 - مستوى الممارسة والتطبيق:

### (أ) عبد الحميد بورايو:

لا ينبغي أن يفوتنا في سياق الحديث عن نماذج تحليل الخطاب على ساحة النقد الجزائري، اسم أحد أعلامها ومؤسسيها، ألا وهو الدكتور عبد الحميد بورايو، وهذا بفضل ما له من أبحاث ودراسات جامعة بين التراث والحداثة، وبين التنظير والممارسة النقدية. وهو بحق من الرواد المؤسسين للحركة السيميائية في الجزائر، إذ "ظهرت دعوته إلى هذا التيار في وقت مبكر من خلال الدروس التي كان يلقيها على طلبة معهد اللغة والأدب العربي بجامعة تلمسان في بداية الثمانينات، حيث كانت تشكل هذه الدروس حادثا محملا بقطيعة إيبستمولوجية"[41]. وقد تكللت جهود الباحث بتلك الإسهامات البحثية التي قدمها، والتي على رأسها كتابه (القصص الشعبي في منطقة بسكرة)، والذي يعكس "البدايات الأولى للتوجه السيميائي في الجزائر والعالم العربي"[42]، حسب رأي الدكتور رشيد بن مالك.

إن كتابات وأبحاث الأستاذ الدكتور عبد الحميد بورايو، تعدّ إنجازا مهما في مجال تحليل الخطابات السردية، بفضل إفادتها المتهجية، ودقة ووضوح آلياتها الإجرائية، والمقدمة في خطاب نقدي واضح العبارة، وبيّن المقاصد، ومنهجه في الكتاب الآنف الذكر، وفي جل كتاباته، واضح المعالم، يرتكز على المنطلقات البنيوية، في اقتفائه لنموذج التحليل البروبي، وقد أرجع سبب اختياره لهذا المنهج في الدراسة والتحليل "إلى ما يوفره من وسائل تفتح آفاقا عديدة في دراسة النص، وتكشف عن أبعاده المختلفة"[43].

ومن إنجازاته النقدية في إطار الدراسات السردية نجد كتابه (منطق

---

(41) رشيد بن مالك. **البنية السردية**، ص54.

(42) المرجع نفسه، ص55.

(43) عبد الحميد بورايو. **القصص الشعبي في منطقة بسكرة - دراسة ميدانية -**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص37.

السرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة)، والذي يعدّ إنجازا مهما لما يتوفر عليه من مادة علمية ثرية، خص المدخل منها للجانب النظري في توضيح البنية التركيبة للقصة، من منظور المدرسة الشكلية الروسية، وتجربة بروب في هذا المجال وفضل السبق في فتح آفاق الدرس السردي، معرجا بعدها على أهم الجهود اللاحقة المنصبة حول دراسة النصوص السردية.

وقد جاءت مباحث الدراسة مقسمة إلى ثلاثة أقسام، خص الأول منها كمدخل منهجي لدراسته، فتعرض إلى مسألة التعامل مع النص الأدبي وفق الطرح الشكلاني، مرورا بأهم المسائل النقدية في هذا المجال، خاصة ما تعلق منها بالمدرسة الفرنسية.

أما الموضوعات المشكلة للقسم الثاني والثالث فهي عبارة عن دراسات تطبيقية متنوعة للقصة والرواية الجزائرية، كالبحث في الروح الملحمية في رواية (التفلك) لرشيد بوجدرة، وتوظيف التراث الشعبي في بناء الرواية، ودراسة البنية المكان والزمان في رواية (الجازية والدراويش) لعبد الحميد بن هدوقة، و(نوار اللوز) لواسيني الأعرج، وقد استفاد الكاتب في دراسته للقصة الجزائرية من المناهج الغربية في تحليل النصوص السردية، مما يعكس مستوى تمثل النظريات الغربية، ويتعلق الأمر بأعمال تودوروف، وغريماس، وجيرارجنيت، وكلود بريموند، وقد مكن هذا التمثل الجيد الباحث من الوصول إلى نتائج نقدية حققت في مجملها ما كان يهدف إليه، وهو الكشف عن طبيعة العلاقة بين البنية المكانية والزمنية والمضمون الإيديولوجي للروايات والقيم الرمزية التي يحملها هذا المضمون.

**(ب) رشيد بن مالك:**

سنتناول في هذا المبحث عرضا للأعمال النقدية المنجزة للدكتور رشيد بن مالك، والتي تشكل مبحثا ثريا ومتميزا في مقاربته للنصوص السردية، والتي تمثل فيها مناهج النظريات الغربية، بحكم اهتمامه واشتغاله بالحقل السيميائي، سواء في مجال التنظير أو الممارسة التطبيقية، وفي هذا الإطار المنهجي العام الذي رسمه الباحث لمسار عمله النقدي، جاءت جلّ أعماله

ودراساته الأكاديمية منصبة في مجال التحليل السيميائي للنص السردي، فوضع (قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص)، بالإضافة إلى كتابه (البنية السردية في النظرية السيميائية)، وفيما يلي سنحاول الوقوف على أهم مباحث هذين المنجزين، بغية التعرف على الإطار المنهجي العام للمقاربة السيميائية السردية للدكتور رشيد بن مالك.

**(1) قاموس مصطلحات التحليل السيميائي :**

يتوزع هذا القاموس على 270 صفحة من الحجم المتوسط، وعلى الرغم من صغر الحجم إلا أنه يحتوي على أكثر من 800 مصطلح مختص بمجال الدراسة السيميائية، وخاصة ما كان منها متعلقا بدراسة النصوص السردية، وهدف الباحث من وضع هذا القاموس، هو أن يكون خير معين للمهتمين بمجال الدراسات السردية، وهذا ما أشار إليه في مقدمة بحثه حيث يقول: "يحتوي هذا القاموس الذي أقدمه إلى المشتغلين بالسيميائية - أساتذة وطلابا - على أهم المصطلحات المستعملة في التحليل السيميائي للنصوص، تشكل مسائل الدلالة ومستوياتها وصيغ تمظهرها مركز الثقل لهذا القاموس، يتعلق الأمر بالدرجة الأولى بموالفة المكتسبات التي حققتها السيميائية في مسارها العلمي"(44).

وجاء تقديم المصطلحات بتعريفات سهلة واضحة، وبلغة مباشرة، مستعينا بالأشكال الترسيمية المعينة على تقريب الفهم والاستيعاب، فكان قاموسه بمثابة لبنة علمية رائدة، ليس لما حوته من مادة علمية غزيزة فحسب، بل لكونها أيضا تنمّ عن مدى وعي الباحث بالمشاكل والصعاب الملازمة للطلبة والباحثين في مجال تحصيلهم لمصطلحات الدرس السيميائي، وأدواته الإجرائية أثناء مخاتلة النصوص الإبداعية، فجاء عمله هذا على حد قول عبد الحميد بورايو أثناء تقديمه للكتاب "علامة هامة في طريق تجذير طرق البحث السيميائي في ميدان الدرس العلمي للنصوص

---

(44) رشيد بن مالك. **قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص (عربي-انجليزي-فرنسي)**، دار الحكمة، الجزائر 2000، ، ص05.

الأدبية، وخاصة منها النصوص السردية، كما أنه يمثل مظهرا من مظاهر النضج والتأمل والوعي بلغة الأبحاث السيميائية باللغة العربية في الجزائر، وهو من ناحية يجسد اقترابا من الثقافات الإنسانية ومن عالمية البحث العلمي"[45].

انطلاقا من وعي الباحث، وتجربته الميدانية في الدراسة الأكاديمية، وما تلمسه من معاناة ومشاكل متزايدة في فهم الدراسات المنصبة في مجال المباحث السيميولوجية، جاء تأليفه لهذا القاموس، ليكون معينا للباحثين والطلبة في الدراسات السيميائية السردية.

**(2) البنية السردية في النظرية السيميائية:**

امتدادا لمشروع رشيد بن مالك حول السيميائية السردية، عزّز مسعاه النقدي بإصداره لكتاب: (البنية السردية في النظرية السيميائية)، وتضطلع هذه الدراسة بصوغ أهم المفاهيم النظرية للتحليل السيميائي، مع التدقيق على فكرة البناء المصطلحي والمنهجي المعتمد في الدرس السيميائي السردي، مع تخصيص جانب من البحث لتقديم بعض النماذج التطبيقية وفق مستويات التحليل السيميائي.

فجاء عمله في هذا الكتب مقسما إلى ثلاثة أقسام، تناول في القسم الأول المكون السردي، الذي يستدعي ضرورة التحليل للبنى السردية في النص، والتي "تتقدم بوصفها تتابعا للحالات والتحويلات المتنوعة التي تؤطر مختلف العلاقات القائمة بين العوامل"[46]. فمن جملة القضايا المتعلقة بالبنية السردية التي عالجها الباحث، في إطار مفاهيمها في النظرية السيميائية، هي ملفوظات الحالة والتحويل التي تطبع علاقات الشخوص في العمل السردي، من خلال الأدوار المنوطة بها في تطوير عملية السرد.

---

(45) المرجع نفسه، ص08.

(46) رشيد بن مالك. **البنية السردية في النظرية السيميائية**، دار الحكمة، الجزائر، 2001، ص11.

فالبنية السردية في النص تقوم على ذلك التتابع للحالات والتحويلات، من خلال العلاقة التي يقيمها الفاعل بموضوع القيمة، فالنص السردي يقوم أساسا على ملفوظ الحالة (الكينونة)، والممثل دلاليا في النص بجملة الوصلات والفصلات للفاعل بموضوع القيمة، هذا الفاعل المعبر عنه في هذا الإطار بفاعل الحالة. أما الفعل فإنه يستمد وجوده "من التحويل ويعمل على الوصلات والفصلات التي تقوم بين الفاعل وموضوع القيمة وتشتغل ضمن مسار سردي يبدأ بوضع أولي يفضي إلى وضع نهائي"[47]. فالانتقال من حالة إلى أخرى في إطار المسار السردي هو ملفوظ الفعل، والقائم به هو فاعل منفذ، يقوم بعملية التحويل، إما تحويلا وصليا أو تحويلا فصليا، وفي هذا الإطار يستمد الفاعل وجوده الدلالي في تشكيل البرنامج السردي من خلال العلاقة التي يقيمها مع القيمة المستهدفة.

ينتقل رشيد بن مالك بعد تطرقه إلى نظام الحالات والتحويلات المؤطرة لعلاقة الفاعل بموضوع القيمة المرغوب في امتلاكه أو الانفصال عنه، إلى الحديث عن موضوع القيمة، وتحديد مفاهيمه وفق ما درج عليه في المفهوم اللساني والسيميائي. فالدلالة الخاصة لمفهوم القيمة لا يمكن فهمها "ما لم ندرك أصوله الدلالية المستمدة أصلا من دروس دي سوسير الذي يعود إليه الفضل في إرساء مفهوم القيمة في الدراسات اللسانية"[48]. فمفهوم القيمة في الدرس اللساني مبني على أساس التماثل والتباين في النظام اللغوي، مما يجعله منتجا للمعنى المفارق والمحدد لمفهوم القيمة على الصعيد الدلالي، و"ما دمنا نكتفي بالقول بأن الكلمة قابلة لـ "التبديل" بهذا المفهوم أو ذلك وأنها تملك هذه الدلالة أو تلك، فإن قيمتها ليست محددة سلفا"[49].

وتأسيسا على هذه المنطلقات اللسانية للنظرية السيميائية السردية، والتي كانت بمثابة الأساس النظري لغريماس، في تحديداته المفهومية

---

(47) المرجع نفسه، ص12.
(48) المرجع السابق، ص17.
(49) المرجع نفسه، ص18.

للموضوع والقيمة، نجد أن الدكتور رشيد بن مالك، يحاول ضبط كلا من المفهومين بناء على التصور الغريماسي بخصوص هذه المسألة، فانطلاقا من كون الموضوع لا يدرك في استقلاليته بل في تحديداته، فهو "ليس في الواقع إلا ذريعة، حيزا تستثمر فيه قيم، ويفضي إلى توسيط العلاقة بين الفاعل ونفسه"(50). أما القيمة فإنها تستمد وجودها من تلك العلاقة التي تدفع الفاعل إلى تملكها، فهي لا تتمظهر في الموضوع، بل إن هذا الأخير ما هو إلا ذريعة وحيزا تستثمر فيه القيم، لذا فإن التقاط المعنى "لا يلقى في طريقه إلا القيم التي يرتهن إليها الموضوع في وجوده"(51).

وفي إطار هذا التفاعل في المسار السردي، فيما بين الفاعل وموضوع القيمة، يتحدد البرنامج السردي الذي ينهض على تنظيم تعاقب الملفوظات في إطار نظام الحالات والتحويلات المتحكمة في نظام مجرى الأحداث في النص السردي، فملفوظات الفعل بوصفها تحويلات هي التي تحكم ملفوظات الحالة، مشكلين مع بعضهما البرنامج السردي، الذي يصاغ "إلى حالتين متمايزتين وصلية وفصلية، يمتلك فيهما الفاعل موضوع القيمة أو يفقده"(52).

أما عن القسم الثاني والثالث للكتاب، فقد خصصهما الباحث لترجمة بعض الأعمال السيميائية، فترجم في القسم الثاني نصا لـ "بيرنار بوتي Bernard Pottier" تحت عنوان (السيميائية: الصيرورة غير مستحبة) وهو نص يتعلق بدراسة المستوى السردي، وفق النظرية السيميائية، وهو يلامس بذلك إشكالية الثابت والمتحول في البرنامج السردي، انطلاقا من "فرضية تطورية طبيعية .. للتأكيد على إمكانية نقلها إلى حقل سيميائي لدراسة تحويلات الأنظمة السيميائية"(53). أما القسم الأخير فإنه يشتمل على السيرة الذاتية والعلمية لغريماس، كما كتبها (ج.ك. كوكي J.C. Coquet).

---

(50) المرجع نفسه، ص19.
(51) المرجع نفسه، ص20.
(52) المرجع نفسه، ص22.
(53) المرجع السابق، ص44.

وتعتبر إسهامات رشيد بن مالك في إطار الدراسات السيميائية السردية من المحاولات النقدية الرائدة والمتميزة، على ساحة النقد الجزائري والعربي، وهذا سعيا منه لتأسيس منهج علمي لقراءة أنماط السرد العربي، ويتضح ذلك سواء من حيث الطرح المنهجي الذي يعتمده أو البناء المصطلحي الدقيق المعتمد في التحليل السيميائي، منضافا إليه الممارسات التطبيقية في البحث والنتائج المتوصل إليها.

**3 - السعيد بوطاجين:**

يعد السعيد بوطاجين من الباحثين الرواد في تطبيقات مباحث السيميائية الغربية على النصوص السردية العربية، حيث تشكل إسهاماته في هذا المجال تميزا في الممارسة النقدية، وضبط الصياغة المصطلحية، هذا بالإضافة إلى كونه يمثل نموذجا للإبداع الأدبي الجزائري. ومن أعماله النقدية في مقاربة النصوص الأدبية، والسردية منها على وجه الخصوص كتابيه: (الاشتغال العاملي) و(السرد ووهم المرجع)، واللذين سنحاول تقديم قراءة شاملة لهما، محاولين في خلال ذلك استجلاء وتوضيح معالم الدرس السيميائي السردي، واستثمار آلياته الإجرائية في استنطاق النص السردي الجزائري.

**(1) الاشتغال العاملي :**

في سياق هذا البحث النقدي السيميائي، يقدم السعيد بوطاجين تصورا شاملا للرؤية المنهجية التي تتصف بها الدراسات السيميائية السردية، معتمدا على نظرية العامل عند غريماس، والتي استفادت من الدراسات السابقة لها، خاصة ما جاء منها على يد الشكلانيين الروس، فشهدت النظرية مع مجيئه "عدولا آخر دون أن تتخلص من تأثيرات بروب وتنيير، لقد عمل هذا الأخير على تقليص العوامل إلى حدها الأدنى وضبطها بشكل مؤسس معرفيا وبنائيا"[54].

(54) السعيد بوطاجين. **الاشتغال العاملي - دراسة سيميائية "غدا يوم جديد" لابن هدوقة عينة -**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000، ص14.

يمثل كتاب (الاشتغال العاملي) للسعيد بوطاجين دراسة تطبيقية متخصصة للسيميائية السردية، ضمنها دراسة تتمحور حول إشكالية العامل حسب التصور الغريماسي الذي يرى "أن العامل قد يكون فرديا أو اجتماعيا، كما يمكن أن يكون مجردا، مشيئا أو مؤنسنا، بحسب تموضعه في المسار المنطقي للسرد"[55]، وقد اختار الباحث رواية (غدا يوم جديد) لعبد الحميد بن هدوقة كموضوع لتطبيق اليات النقد السيميائي، مركزا على أساس البنية العاملية فيه.

لقد جاء تقسيم البحث إلى خمسة مباحث رئيسية، تتأطر من خلالها مواضيع المتن الروائي المدروس، وهي: موضوع (المدينة والكتابة والزاوية والأرض والمدينة)، وفي إطار هذه المواضيع عمل الباحث على تتبع المسار السردي من خلال الأدوار المنوطة بالذوات أو العوامل في تحقيق هذه المواضيع، وكيفية تغير الأدوار العاملية، تأسيسا على تغير أنظمة وشبكة العلاقات للعوامل تجاه الموضوعات، وهذا في ظل كل برنامج سردي مؤطر لعلاقة الذات بالموضوع، ففي البرنامج السردي الواحد قد نجد أن "ذاتا واحدة بإمكانها أن تسهم في عدة عوامل، أو أن تسند لها وظائف مختلفة. . . وبالمقابل يمكن أن تشترك عدة ذوات في دور واحد"[56].

وقد استعان الناقد في منهجه التحليلي في دراسة انتقال العوامل بترسيمات إيضاحية للبرامج السردية المكونة للرواية المدروسة، من أجل فكّ حركية التشابك للعوامل المتفاعلة في برامجها السردية، وقد جاءت الدراسة مميزة بطابع علمي دقيق، توخى فيه الناقد لغة نقدية متخصصة، فهي دراسة مركزة، تنبني على اصطلاحات نقدية مضبوطة، تنم عن ملكة لغوية ونقدية عالية، وتحكم في آليات التحليل السيميائي للنصوص السردية.

**(2) السرد ووهم المرجع:**

من منطلق اهتمام الناقد السعيد بوطاجين بواقع الرواية الجزائرية،

---

(55) المرجع السابق، ص16.

(56) المرجع نفسه، ص15.

وبدافع الحس النقدي الذي يتميز به، جاءت دراسته هذه في مقاربة نماذج من الإبداع الروائي الجزائري، إيمانا منه بكون "السرد الجزائري بدأ يستقل شيئا فشيئا عن المفاهيم الغيرية مكونا بذلك عالمه الخاص به"[57]. لذا جاء مدار بحثه منصبا حول عينة من الإبداعات الروائية الجزائرية، على حسب الترتيب التالي: رواية (الانطباع الأخير) لمالك حداد، ورواية (تيميمون) لرشيد بوجدرة، ورواية (ذاك الحنين) و(تماسخت - دم النسيان) للحبيب السائح، مرورا برواية (غدا يوم جديد) لعبد الحميد بن هدوقة، وكذا الكتابة السردية عند عمار بلحسن، والمجموعة القصصية لعبد الحميد بن هدوقة (ذكريات وجراح)، وفي الختام كلمة عن واقع الرواية غدا.

ويعد هذا الكتاب بحق أحد أهم الكتب النقدية، المهتمة بالجانب التطبيقي لعلم السرد، كما أنه يشكل مرجعا نقديا هاما على ساحة النقد الجزائري المعاصر، في التعريف أولا بالإبداعات الأدبية والروائية ومحاولة إعطائها الميزة النوعية التي تمتاز بها في سياق الخطابات الإبداعية الأخرى الموازية لها، هذا بالإضافة إلى البعد النقدي التطبيقي الذي يجيد السعيد بوطاجين استخدام أدوات، وتطبيق إجراءاته وفق دقة منهجية واصطلاحية صارمة.

(57) السعيد بوطاجين. **السرد ووهم المرجع - مقاربات في النص السردي الجزائري الحديث**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005، ص05.



# الفصل الثاني

## آراء عبد الفتاح كيليطو
## في بعض القضايا الأدبية والمفاهيم النقدية

### أولاً: الأدب بين الغرابة والارتياب

#### 1 - تصور كيليطو لمفهوم الأدب:

لقد أصبحت المناهج العلمية الحديثة تؤسس رؤاها على مجمل الظواهر المدروسة من خلال اعتماد الملاحظة الدقيقة، قصد الوصول إلى رؤية موضوعية شاملة وملمة بالجوانب المختلفة لهذه الظواهر، لأجل تحديد ماهيتها وخصائصها والشروط المتحكمة فيها. وبديهي أن تعمّ هذه النظرة مختلف مجالات العلوم الإنسانية من فلسفة وتاريخ وفن وأدب... وغيرها.

ويعد الحديث عن مفهوم الأدب بشتّى أنماطه الإبداعية من الأمور التي شغلت الدارسين، ومن القضايا التي التي أخذت حظا وافرا من اهتمامهم في مجال الدراسات النقدية بمختلف مدارسها ومذاهبها واتجاهاتها. فقد كان -يعني مفهوم الأدب- ولايزال الهمّ "الشاغل لفلاسفة اللغات ونقاد الأدب وعباقرة الألسنية، والبنيوية. مما شغل تحديده حيزا لا يستهان به من تفكير العاملين في حقل العلوم الإنسانية"[1].

(1) شفيق يوسف البقاعي. **نظرية الأدب**، منشورات جامعة السابع من أبريل، ليبيا، ط1، 1425، ص88.

وقد اختلفت على معنى كلمة أدب معان لغوية ومفاهيم تصورية متقاربة، وفي أحوال أخرى متطورة بتطور حياة الحضارة الإنسانية على اختلاف مشاربها الثقافية، وانتقالها في أطوار الحياة من بداوة وحضارة ومدنية.

وكما هو معلوم، فإن الأطر العامة والجامعة التي تتأسس عليها مجمل الدراسات المتسقة والمترابطة للظاهرة الأدبية، لا تخرج عن تناول واحد من ثالوث الزوايا المتصلة بهذه الظاهرة، وهي دراسة الأدب وتناول قضاياه من حيث المصدر والماهية والمهمة، أي النشأة والطبيعة والوظيفة.

وبما أن الأدب -وبخاصة في مجال الطرح النقدي الحديث- أصبح يواجهنا كما يقول رولان بارت "بوصفه مؤسسة اجتماعية، وبوصفه عملا فنيا معا"(2)، فإنّ تحديد ماهيته ليس من اليسير أن تحصر في تناول ذلك الأثر الذي يتركه العمل الأدبي في جمهور المتلقين.

وتأسيسا على ما سبق ينطلق عبد الفتاح كيليطو، في سياق حديثه عن إشكالية الطرح المفاهيمي لكلمة أدب من خلال تأكيده على أنّ معظم الدراسات المنصبة حول تحديد ماهية الأدب، تنطلق من إيلائها لاهتمام كبير بالأثر الذي تخلفه الآثار والإبداعات الأدبية في المجتمع أو المتلقي بعيدة - في معظمها - كل البعد عن سبر أغوار الماهية الحقيقة لدلالة مفهوم هذه الكلمة السحرية، مما يدفع بها لزاما إلى الوقوع في دوامة الحلقة المفرغة بأن الأدب هو الأدب، وكأن دلالة المفهوم جلية واضحة ومحسومة سلفا، فجل هذه الدراسات في رأيه "تمر بجانب المسألة التي نحن بصدد دراستها، لأن تصب اهتمامها على وظيفة الأدب وتفترض أن طبيعة الأدب معروفة"(3).

فإشارة كيليطو لهذه المسألة تأتي من خلال تمييزه بين مستويين

---

(2) سعيد الغانمي. **اللغة والخطاب الأدبي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص53.

(3) عبد الفتاح كيليطو. **الأدب والغرابة- دراسات بنيوية في الادب العربي-**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2007، ص15.

متمايزين لدلالة كلمة أدب، مؤكدا بذلك على قضية تستدعي الإنتباه وهي "أن مفهوم الأدب في العصر الكلاسيكي يختلف عن مفهومه الحديث" ويقصد بالعصر الكلاسيكي ما كان سائدا في الثقافة الكلاسيكية العربية تحديدا، حيث إنّ الأدب فيها كان يتحدد وفق تشكله في نمط خطابي ذو صبغة تعليمية، ولا أدلّ على هذا من كتابي ابن المقفع (الأدب الكبير) و(و الأدب الصغير)، فدلالة كلمة أدب هنا تومئ إلى كل ما يجب أن يتحلى به الإنسان في إطار سلوكيات التعامل من أخلاق وفضائل، فمدلول الأدب في العصر الكلاسيكي، ينضوي تحت نمط خطابي يكاد يكون موحد، تحكمه بذلك مكونات بنيوية تتكرر في جميع أجناسه النثرية منها والشعرية، من صيغ الأمر والنهي المهيمنة على بنيته التأليفية وما يتفرع عنها من أغراض لا تخرج عن نمط حكمها العام، الذي يتوافق والصبغة التعليمية لهذا الخطاب.

وهذا ما يتوافق مع ما يؤكده الجابري في معرض حديثه عن ماهية الأدب، وبالأخص عند حديثه عن دلالة هذا المعنى عند ابن المقفع، حيث يقول "وهكذا يجمع ابن المقفع تحت لفظ "الأدب" ثلاثة معان متكاملة:

1) الأخلاق، بمعنى الصفات الحميدة والسلوك المحمود الذي ينبئ بكون صاحبه يصدر في أفعاله بعد إعمال العقل.

2) ما به تكتسب هذه الأخلاق وهو النصوص المروية أو المكتوبة التي تورث المتعامل معها معرفة بمكارم الأخلاق وبكيفية التحلي بها.

3) الفن أو العلم الذي يضم هذه النصوص ويعرضها مبوبة منظمة"[(4)].

وبناء على المفهوم السائد لمعنى الأدب في الثقافة العربية الكلاسيكية، وخصائص بنيته التأليفية، فإنه لا يمكن - حسب رأي كيليطو - أن يقاس بمعناه في العصر الحديث من خلال مدلول كلمة (littrature)، حتى إنّ رؤيته لعملية التأريخ للأدب العربي تصب في قالب مدلول الكلمة بالمعنى الحديث، مع عدم احترام المدلول القديم وتتبع مراحل تطور أنماطه

(4) محمد عابد الجابري. **العقل الأخلاقي العربي-دراسة تحليلية نقدية لنظم القيم في الثقافة العربية-**، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص45.

الخطابية، فالأدب " بمعناه الحديث هو الذي بانسلاله شيئا فشيئا إلى الثقافة العربية، قد طرد الأدب بمعناه القديم، لا الكلمة بل ما تدل عليه الكلمة. ظلت كلمة الأدب حية، لكنها صارت تعني littrature "[5].

ومن هذا المنطلق تأتي دعوة كيليطو إلى وجوب الإنكباب والبحث في مسألة هذا التحول الثقافي لدلالة كلمة أدب، انطلاقا من القرن التاسع عشر، فعلى الرغم من وجوب الإنطلاق "من همومنا الراهنة في التعامل مع واقعنا الثقافي بجانبيه التاريخي والمعاصر"[6]، إلا أنه لا يتأتى لنا هذا طبعا إلا من خلال القراءة الواعية والفاحصة للتراث العربي "ولأن الإنسان لا يصفي حساباته مع الماضي بالإشاحة عنه، فسيكون مفيدا الإنكباب على هذا التحول والقيام بجرد لما كسبته الثقافة العربية (أوخسرته) في هذا التحول"[7]. فالتراث بالنسبة إليه يشكل مرجعية هامة ومشتركة في تحديد مواقفنا وعلاقتنا تجاه أنفسنا أولا ثم تجاه غيرنا.

فهذا التراث بمختلف تجلياته الحضارية والثقافية، هو بحق موروث للأمة، ومعبّر عن إنجازاتها التاريخية والأدبية والفكرية والفنية، وهو في الوقت نفسه دليل وشاهد على وجود الأمة عبر التاريخ. فالحياة الثقافية للأمة وديمومتها يجب أن تنبني على تعميق الوعي به وفي إدراك جدلية الحوار البناء لأن علاقة أي أمة من الأمم بتراثها هو وعي منها لحضورها في الماضي ولحضور ماضيها في حاضرها.

إن تعرض كيليطو لمسألة مفهوم الأدب يتأسس إذن على المعيار الذي يقاس به، وهو معيار التجديد والتكرار، فالعمل الأدبي الجديد والمبدع يخرجنا من المألوف إلى عالم المفاجأة والمغايرة، أما المكرر[8] فلا يعدو

---

(5) عبد الفتاح كيليطو. **المقامات**، ص220.

(6) نصر حامد أبو زيد. **إشكاليات القراءة وآليات التأويل**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط6، 2001، ص14.

(7) عبد الفتاح كيليطو. **المقامات**، ص220.

(8) تجب الإشارة هنا إلى أن المقصود بالمكرر هو التكرار العادي المألوف، وهذا على اعتبار أن من التكرار ما تسكنه الغرابة كما يقول دريدا. "**ينبغي أن الغرابة تسكن التكرار وتقطنه**"، "

في دلالته إلا على ما هو متداول معروف، فأساس تأثير الأدب في جمهور المتلقين يرجع إلى جدلية الغرابة والألفة و"بإخراج القول غير مخرج العادة"(9). كما يقول أرسطو.

وما يخلص إليه كيليطو في إطار تناوله لمفهوم الأدب، ورغم التعريفات المختلفة له والمتشابكة، باختلاف زوايا النظر إلى ماهيته التي فرضتها التباينات المنهجية في الدرس النقدي المعاصر، فإنه يرى أن "تعريف الأدب يفشل في بناء موضوعه "objet" والإحاطة بهذا الموضوع بصفة مقنعة"(10)، ويرجع ذلك إلى دراسة الخطابات الأدبية بمعزل عن الخطابات الأخرى، والمكونة في مجملها لنسق ثقافي موحد، فمحاولة وضع تعريف شامل وجامع للأدب لا يتأتى - حسب رأي كيليطو - إلا في إطار وضع نظرية عامة وشاملة لكل أنماط الخطاب، "وهو يعتقد أن موضوع الغرابة والألفة لا يخص موضوعا واحدا من الأنواع الأدبية. . . بل إنه يلجأ إلى ما ظل غريبا من نصوص (ألف ليلة وليلة) وأنواع (المقامة) داخل النصوص القديمة ذاتها، إلى ما لم يعترف له بهوية ولم يستحق حتى اسم النص"(11). إذ لا مبرر لإعطاء الأولوية للخطابات الأدبية بمعزل عن الخطابات الأخرى، فهي في مجملها تعبر عن وحدة ثقافية متكاملة وفق نسق تراثي موحد.

## 2 - النص واللانص:

يعتبر مفهوم النص الأدبي من أكبر القضايا التي شغلت ميادين المقاربات النقدية من بنيوية وسيميولوجية وغيرها، ولم تفتأ عناية الدارسين

---

= وكما يقول بلانشر. "**ليس المهم أن نقول قولا**، وإنما أن تكرر القول، وأن نقوله كل مرة، وكأنه قيل للمرة الأولى". نقلا عن عبد السلام بنعبد العالي. **التراث والهوية -دراسات في الفكر الفلسفي بالمغرب-**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987، ص: 77-82.

(9) أرسطو طاليس. **فن الشعر**، تر: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، د.ط، 1953، ص243.

(10) عبد الفتاح كيليطو. **الأدب والغرابة**، ص24.

(11) عبد السلام بنعبد العالي. **التراث والهوية**، ص78.

به تتشعب وتتوسع وتتجدد، سواء على مستوى تحديد المفهوم أو عملية إنتاجيته ووظيفته، ولا غرو بعد ذلك أن نجد أنفسنا أمام كم هائل من التصورات والمفاهيم والتعريفات التي تعكس كل منها وجهة النظر إلى النص وفق المرجعية المعرفية والنقدية التي تنبني عليها هذه الرؤية أو تلك.

وهذا ما جعل من ميدان حقل النص مادة خصبة وموضوعا ثريا لشتى المقاربات باختلاف إجراءاتها المحددة لمختلف اتجاهات النقد المعاصر، باعتباره - أي النص - حاملا لثقل الفكرة مفسحا لها بذلك مجال التأويل بجمالية مستمدة لكيانها من تفاعل اللغة مع اللغة وفق نسيجها العجائبي الساحر "إذ مهما بلغ النص الأدبي من التنازل لا يمكن أن ينكسر إلى حد تقديم معناه جاهزا للقارئ. وهذا سبب عميق في تعدد القراءات واختلاف وجهات النظر"(12).

فعلى غرار تباين الرؤى في تقديمها تعريفات للنص، وإبرازها لخواصه النوعية والوظيفية والأدبية منها خاصة، إلا أنه لم يتم حسم البحث في هذا المجال وبلوغ النتائج النهائية واليقينية فيه، فمساءلات كثيرة قد أثيرت حول هذا الموضوع - ولا تزال -، إلا أننا سنقتصر هنا في هذه العجالة على البعض منها فقط، ولعل تعريف كريستيفا للنص من أكثرها شيوعا فهي ترى أنه "جهاز عبر لغوي، يعيد توزيع نظام اللغة وذلك بكشف العلاقة بين الكلمات التواصلية، مشيرا إلى بيانات مباشرة تربطها أنماط مختلفة من الأقوال السابقة عليها والمتزامنة معها"(13). فهذا التعريف يحدد النص كإنتاجية تعمل على توزيع نظام اللغة من خلال نوعية العلاقة التناصية المفتوحة على نصوص سابقة وأخرى لاحقة واقعة في إطار حواري مشترك.

أما بول ريكور فيقرّ بكون "النصوص من بين أشياء أخرى، حالات

---

(12) علي ملاحي. **مفاتيح تلقي النص من الوجهة الأسلوبية**، ملتقى علم النص. **مجلة أكاديمية علمية يصدرها معهد اللغة العربية وآدابها**، جامعة الجزائر، ع14، 1999، ص20.

(13) صلاح فضل. **مناهج النقد المعاصر**، دار الآفاق العربية، القاهرة، د.ط، د.ت، ص153.

من اللغة المكتوبة"[14]، مما يؤكد أن النص هو حديث تثبته الكتابة، أي محكوم بها، فهو ما تكتبه، فيتحول النص بفعل الكتابة إلى مواجهة فيما بينه وبين القارئ بفعل رؤيته التأويلية الموجهة إلى النص في اشتباكها مع الكتابة. فالكتابة عنده جزء من طبيعة النص في تكونه وعملية إبداعه، وأنها المحور الأساسي أيضا في عملية تلقيه وتأويله.

في حين نجد رولان بارت قد عمد أولا إلى التحديد الدقيق فيما بين النص كعلم والنص كنظرية، فصفة العلمية فيه ذات طابع تطبيقي، باعتبار اندراجه في ظل المفهوم البنيوي الفرنسي ضمن ما يصطلح عليه بالكتابة المؤسساتية[*]، وهو في بعده الأنطلوجي - أي النص الأدبي - يشكل جنسا من أجناسها، مع خصوصية سماته المميزة في إطار استعمالاته اللغوية التي لا تتهيأ لغيره. أما نظرية النص فطابعها تنظيري تأملي، ومن خلال هذا التحديد العام يعرف النص بأنه "المساحة الظاهرية للعمل الأدبي وهو نسيج الكلمات المستثمرة في العمل والمنظمة بالكيفية التي تفرض بها معنى قارا ووحيدا قدر الإمكان"[15]، فالعمل الأدبي هو الشيء المحدد عند بارت لمفهوم النص الذي يتحدد بمفهومه المنهجي في عملية إنتاجيته المفتوحة على القارئ المشارك في هذه العملية.

وبعد هذا العرض السريع لأهم مفاهيم تعريف النص والتي لا يتسع المقام لعرضها بالتفصيل، لتشابك الرؤى والدلالات والتي قد تند بنا عن الموضوع الذي نحن بصدد معالجته. فإنّ كيليطو في إطار إثارته لإشكالية

---

(14) بول ريكور. **نظرية التأويل**، الخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003، ص55.

(*) الكتابة كمؤسسة اجتماعية مفهوم جاء به البنيويون الفرنسيون، تندرج تحت مظلة مختلف أنواع الكتابة، ويعد رولان بارت أشهر من نادى بهذا المفهوم، والنص الأدبي تأسيسا على دعاة هذا المفهوم يعد جنسا من أجناسها، له معها سمات مشتركة وأخرى مميزة، ينظر. **ميجان الرويلي وسعد البازعي**، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2000، ص172.

(15) حسين خمري. **نظرية النص - من بنية المعنى إلى سيميائية الدال-**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص54.

معالجة النص، لا يتصدى إلى المفهوم بتقصي معناه في شتى العصور الأدبية والمطارحات النقدية المعاصرة، كما أنه لا يشعرنا بأنه بصدد تتبع ضبط حد المفهوم وما قد يعتريه من صعوبات منهجية ومنطقية. وإنما يعمل على خلخلة المعنى الذي أعتيد اعتباره أنه من المفاهيم المحسومة والجاهزة، وذلك بإبرازه لكثافة المعنى الذي يعتور هذه الكلمة، وكلمات أخرى كالأدب التي تناولناها سابقا.

يحاور كيليطو إذن مفهوم النص من خلال معارضته بمفهوم اللانص، والمعيار الفاصل في هذه المعارضة هي الثقافة، فأي كلام لا يمكن اعتباره نص إلا داخل ثقافة تحكم له بنصوصيته، فعملية "تحديد النص ينبغي أن تحترم وجهة نظر المنتمين إلى ثقافة خاصة، لأن الكلام الذي تعتبره ثقافة ما نصا قد لا يعتبر نصا من طرف ثقافة أخرى"[16]، إذ ليست الكتابة مثلا بالمعيار الكافي في الحكم على النص في إطار الثقافات التي تكون الكتابة فيها منتشرة، فهي قد تكون في الثقافة العربية الكلاسيكية معيارا كما سنتطرق إليه فيما بعد باعتبارها خاصية من خصائصه، فالعملية التي يتأسس عليها فهم النص وتأويله تنبني على عملية إدراك واعية للسياق الثقافي الذي يحيل إليه النص، والنص من خلال هذا المدلول يشكل "علامة ثقافية تتحقق دلالتها فقط داخل السياق الثقافي. . . الذي أنتجها"[17]. ومن خلال هذا المنظور فإن كيليطو ينظر إلى النص وفق مدلوله الثقافي، ومعارضة وجوده بوجود اللانص، فعلاقة النص بالثقافة وربطه بها بكون إنتاجيته وموثوقيته متوقفة عليها، كعلاقة اللانص باللاثقافة، ورأي كيليطو هذا يتوافق مع ما ذهب إليه يوري لوتمان في تركيزه على الخاصية الثقافية للنص، وذلك من خلال اعتباره أن الأدب "هو مجموعة النصوص المعترف بشرعيتها داخل ثقافة محددة"[18].

---

(16) عبد الفتاح كيليطو. **الأدب والغرابة**، ص16.

(17) حفناوي بعلي. **مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص47.

(18) حسين خمري. **نظرية النص**، ص36.

ونظرة كيليطو حول مفهوم النص تتجاوز بعده الأنطولوجي إلى النظر نحو مجمل السياقات الثقافية المحيطة به، والتي لها دور في إنتاجيته وفهمه وتفسيره وفق المعطيات التي تضفيها على خصوصيته، وهذه النظرة الشمولية التي يتبناها كيليطو في إطار قراءته لنصوص التراث الأدبي والنقدي العربي تؤسس لمنهجية قرائية متميزة تتأسس على افتراضات في قراءة التراث العربي ككل متكامل حيث إن كل نص من نصوصه "لا يمكن أن نقرأه في عزلة عن غيره من النصوص، فالتراث النقدي وحدة سياقية واحدة، داخل وحدة سياقية أوسع هي التراث كله"[19].

فالحكم إذن على نصوصية النص سواء أكانت كتابية أو شفوية، لا تقتصر حسب كيليطو على المدلول اللغوي الذي ينبني على التركيب اللغوي في إطار الجمل، التي تضاف إلى بعضها بعضا لتشكل نصا، بل يجب أن نراعي فيها المدلول الثقافي. لذا فإنه يرى أن اللانص يذوب في إطار المدلول اللغوي ويشكل بذلك خلفية تنبع من خلالها النصوص التي لها خاصية الفرادة والتنظيم والتي تحكم عليها الثقافة وتضفي عليها قيمة ترفعها إلى مرتبة النصية، وهذا ما دفع به إلى المشابهة بين النص والثقافة ومعارضته باللانص واللاثقافة.

وهذا المدلول الثقافي للنص بالإضافة إلى مدلوله اللغوي، هو الذي يجعل النص - حسب رأي كيليطو - في إطار الثقافة العربية الكلاسيكية مهما كان نوع هذا النص وليس الأدبي منه فقط، يحظى بجملة من الخصائص المحددة له تفرضها الثقافة المعنية، وجملة هذه الخصائص هي ما سنتناولها في العنصر الموالي بشيء من التفصيل.

## 3 - خصائص النص الكلاسيكي:

بعد استعراضنا لأهم المفاهيم والطرحات النظرية التي صاغها كيليطو في إطار حديثه عن مفهوم النص الأدبي، وربطه بمجال المدلول الثقافي من

---

(19) جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، ص12.

خلال اعتماد مفهوم المخالفة في التمييز بينه وبين مدلول اللانص، وموازاة مع تركيزه على بنية النص الكلاسيكي في الثقافة العربية، فإننا سنعرج إلى تبيان أهم الخصائص المميزة لهذا النص من وجهة نظر ناقدنا، والتي نراه يوليها اهتماما وتركيزا في غير ما كتاب من كتاباته، على الرغم من بعد الزمن الفاصل بين تأليفها؛ بدءا بكتاب: (الأدب والغرابة) سنة 1982، إلى (الأدب والارتياب) سنة 2007.

لكن قبل أن نتطرق إلى تبيان خصائص النص الكلاسيكي كما حددها كيليطو، يجدر بنا أن ننوه إلى أن استعراضه لهذه الخصائص يشمل الكلاسيكي وفق رؤية شمولية. لا تقتصر على النص الكلاسيكي الأدبي فحسب، بل كل ما يدخل في إطار الثقافة العربية الكلاسيكية من أدب وفلسفة وتاريخ ورحلة... وهذا انطلاقا من اعتقاده بوحدة "في الثقافة العربية الكلاسيكية كيفما كانت الأنواع"[20]، وهذا ما سنتطرق إليه لاحقا في إطار حديثنا عن قضية الأنواع الأدبية.

لقد أكد كيليطو في إطار انشغاله بدراسة النصوص العربية الكلاسيكية، أن هناك مبادئ وخصائص عامة مؤسّسة لها، وكانت سببا في جعلها مراجع هامة، ومستندات قيمة لا يمكن الإستغناء عنها. كما أن تحديد هذه الخصائص الجامعة فرضت نفسها إذ ليس من اليسير تجاوزها أو إغفالها، باعتبارها محددات لازمة ومهيمنة فرضت من خلالها نصوص - شعرية كانت أو نثرية - نفسها في سلسلة الموروث الثقافي العربي. هذه الخصائص التي تندرج ضمن محاور ثلاث هي: معرفة المؤلف، الكتابة والتدوين، الأسلوب والتعليم.

**أ - معرفة المؤلف:**

تقتضي قضية الحديث عن النص مطارحة عدة أمور ذات علائق ووشائج مباشرة به، سواء من ناحية تشكله أثناء عملية إبداعه، أو من ناحية

---

(20) عبد الفتاح كيليطو. **الحكاية والتأويل- دراسات في السرد العربي-**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1999، ص08.

تلقيه وتأويله، مع مراعاة مجمل السياقات المتحكمة في قوانينه المنهجية، بدءا بمباشرة عملية كتابته، مرورا بآليات تأويله النقدي أثناء ممارسة فاعلية القراءة، وانتهاء إلى علاقته بسياقات العالم من حوله.

وبما أن عملية إبداع النص تثبت بواسطة الكتابة، فإنّ هذا التثبيت يستلزم ذاتا تقوم بفعل تشكل النص، مما يفضي إلى عدم إمكانية استبعاد النص لمؤلفه، ففعل الكتابة للنص هي التي "تولد المؤلف وتلزم بأخذه بعين الاعتبار"[(21)].

إنّ طرح إشكالية العلاقة فيما بين النص ومبدعه، لم تكن مثار اهتمام على الساحة النقدية التقليدية، سواء في مجال النقد العربي أو النقد الغربي، ولم تكن المسألة وقتئذ مثار ارتياب أو شك في نسبة النص إلى من يكتبه.

فنظرة النقد التقليدي لهذه العلاقة كانت من منطلق رؤية ما يفرضه منطق الأشياء المسلم بوضوحها، والتي لا تحتاج معه إلى تبيان أو مناقشة أو جدال، وهذا "ما دأب عليه الفكر النقدي منذ أرسطو، وطوال زهاء خمسة وعشرين قرنا"[(22)]، مرورا بهيمنة فلسفة الذات، والتي تجلت في أرقى معانيها مع فكرة (الكوجيتو)، التي جاء بها ديكارت في تصوره للنشاط الفكري الذي لا يمكن أن يتأسس إلا من خلال وجود ذات حاملة له ومعبرة عنه.

وفي إطار هذا السياق المفاهيمي للُزومية حضور المؤلف في ذهنية الثقافة العربية الكلاسيكية، وعدم الاعتراف بمصداقية النص ما لم يكن مشدودا إلى سند سلطته وإبداعه، يؤكد كيليطو على أن من أهم المحددات لمشروعية النص في ظل الثقافة العربية الكلاسيكية هي نسبة القول لقائله والنص إلى "مؤلف معترف بقيمته أي مؤلف يجوز أن تصدر عنه نصوص.

---

(21) عبد الفتاح كيليطو. **الكتابة والتناسخ - مفهوم المؤلف في الثقافة العربية-**، تر: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، عين البيضاء، المغرب، ط2، 2008، ص07.

(22) عبد الملك مرتاض. **نظرية النص الأدبي**، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 2007، ص110.

ليس بإمكان أي واحد أن تعتبر أقواله نصوصا فإذا كان الكلام لا يحصى فإنّ النصوص - كما يقول ميشيل فوكو - نادرة"[23]، ولعل مرد هذا اللزوم المفروض ما يتجلى في إطار صرامة بعض العلوم في نسبة مادة مواضيعها المتواترة شفوية كانت أم كتابية بدرجة أخص في ظل عصر التدوين على وجه التحديد، ولعل ما صاحب علم الحديث من نقد وتعديل وجرح لأكبر دليل على شذوذ وندرة النصوص غير المنسوبة إلى أصحابها، لذا نجد تصنيفها في إطار النصوص الموضوعة أو الضعيفة أو غير المعتمدة.

ويعد أبو عثمان الجاحظ من أقدم الكتّاب الذين أشاروا إلى ضرورة أن يعزى النّص إلى مؤلفه، ويظهر موقفه من ذلك جليا من خلال ما ذهب إليه في كتابه (الحيوان)، حيث يقول: "أعلم أنّ العاقل إن لم يكن بالمتتبع، فكثيرا ما يعتريه من ولّده، أن يحسن في عينه من المقبّح في عين غيره، فليعلم أن لفظه أقرب نسبا منه بابنه ... ولذلك نجد فتنة الرجل بشعره، وفتنته بكلامه وكتبه، فوق فتنته بجميع نعمته"[24]. فهذه الفتنة بالشعر والكلام والكتب لدليل على شدة التعلق والتبني لما يجيش به خاطر المبدع لما أبدع، وعدم قبوله بالانفصال عنه أو نسبته إلى غيره.

ورؤية كيليطو في إطار بحثه عن وظيفة المؤلف في الثقافة العربية تنبني حول تحديد تلك الصورة التي اتخذتها هوية المؤلف في هذه الثقافة التي ترفض الغفلية، حيث غدا المؤلف بفعل ذلك كما يرى ميشيل فوكو مبدأ "يحد من عشوائية الخطاب بفعل هوية اتخذت شكل الفردية والأنا. وصار هذا الأنا مبدأ تجمع الخطاب ووحدة معانيه وأصلها"[25].

ونظرة كيليطو في هذه المسألة لا تخرج عن فكرة النقد التقليدي في علاقة النص بمبدعه، بحكم انشغاله بقضايا النص الكلاسيكي أولا، ثم عدم إشارته لمسألة المؤلف في النقد الجديد، وإثارة مشكلة رفض الانتماء، هذا

---

(23) عبد الفتاح كيليطو. **الأدب والغرابة**، ص19.

(24) الجاحظ أبو عمر بن بحر. **الحيوان**، تح. **عبد السلام هارون**، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ج1، ط3، 1969، ص89.

(25) عبد السلام بنعبد العالي. **التراث والهوية**، ص82.

الطرح الحديث الذي تزعزعت فيه سلطة المؤلف تزامنا مع تطور النهج البنيوي وشيوع الطرح ما بعد البنيوي على ساحة النقد المعاصر، ويبدو أن من أهم العوامل التي حملت النقاد الحداثيين إلى رفض انتماء النص إلى مؤلفه، هو حملهم وقياسهم للنص المكتوب على النص المروي شفاهة. لكن كيليطو يركز على النص المكتوب المعترف بأبوته، على عكس النص الشفوي الذي في الغالب لا سند له، فيعبر عن ذلك بأرستقراطية المكتوب، وديمقراطية الشفوي[26].

وعلى اعتبار أن التداول والانتقال للنصوص في الثقافة العربية ينبني على معرفة المؤلف والاعتراف بحجيته، فإننا نجد كيليطو في معالجته لمفهوم المؤلف والذي خصّه بكتابه (الكتابة والتناسخ)، يتناوله من زاوية السرقة والانتحال والتزييف، ليس بوصفها أفعالا أخلاقية مذمومة، ولكن باعتبارها راعية "لحياة الكلام. فلولا أن الكلام يعاد لنفد. فلا وجود للكلام إلا في تكراره واجتراره، وكلما أعدنا الكلام ورددناه نما وازدهر"[27]. فعملية التبني للخطابات موجودة في الثقافة العربية، فالكلام في تناوله بين أخذ وعطاء، كما يمكن أن ينتزع من الغير أو ينسب إليهم، فنسبة كلام الغير للنفس سرقة، ونسبة كلام الغير لغيرهم انتحال، وعلى اعتبار أن نشر الكتاب يلاقى بالطعن والتجريح وبالسرقة والانتحال، فإن الوسيلة الأنجع للحفاظ عليه "هي نسبته إلى مؤلف قديم حفّه الزمن بالمجد والشرف... إذا كان المؤلف، في أعين المعاصرين له، منافسا ينبغي التنقيص من قيمته، فإنّ المؤلف القديم حجة تحظى بحسن التقدير... بفضل شهرة المتقدمين، ينجو الكتاب بصفة عجيبة من الطعن ويفلت من السرقة"[28]، فدراسة كيليطو ونظرته لأشكال الخطابات ومؤلفيها تصدر عن رصد معمق لأنماطها من حيث وجودها وتداولها.

وبهذا فهو لا ينظر إلى المؤلف كأصل وأساس، وإنما كوظيفة مندرجة

---

(26) ينظر. عبد الفتاح كيليطو. **الأدب والغرابة**، ص97-98.
(27) عبد السلام بنعبد العالي. **التراث والهوية**، ص84.
(28) عبد الفتاح كيليطو. **الكتابة والتناسخ**، ص62.

في منظومة بعض الخطابات، فأصبح المؤلف بذلك أسير النوع الخطابي الذي وضعه في الاعتقاد الشائع، فهو مفعول للنوع الخطابي؛ سواء أكان له أم منحولا عنه، فالأنواع هي التي تملي على المؤلف التأليف وفق صور ونماذج وقواعد محددة.

ففي الثقافة العربية الكلاسيكية نص بلا مؤلّف يصبح - على حدّ رأي كيليطو - من قبيل المناقضة في الكلام، فحتى وإن نسب النص الواحد إلى أكثر من مؤلّف إلّا أنّ النسبة قارّة ثابتة. لكن هذا المؤلف يجب أن يكون حجّة، ويستمدّ حجيته من لقائه وأخذه عن شيوخه ممن "لهم الصلاحية وممن يعوّل عليهم في تبليغ النصوص"[29]. وحتى وإن كان هناك سرقة وانتحال فإنها لا تخلو من نسبة، على اعتبار رأي المؤلف أثناء عملية التدوين، لا تخلو كتابته من مكونين، ما كُتب وما لم يكتب، وفي هذا الإطار كان قد مثل كيليطو بـ(أبي العلاء المعري) كنموذج صريح في معنى الكتابة لديه بأنها تعني أيضا الإمساك عن الكتابة "أو على الأقل التضحية بقسم منها لا يظهر على صفحات الكتاب، وإن ظلّ مسطّرا في ذهن المؤلف"[30]، مما يفتح للمتلقي باب القراءة والتأويل من خلال ما هو معبّر عنه، أو من خلال استنطاقه للمسكوت عنه من طرف هذا المؤلف الذي يعدّ محورا ثابتا في عملية القراءة والتأويل، ونسبته مستقرّة للنص من وجهة النظر الثقافية الكلاسيكية عند العرب.

ب - **الكتابة والتدوين:**

إن ميدان النص الأدبي -كما أشرنا من قبل- ميدان معقد ومتشابك الدلالات، خاصة في مجال الطرح النقدي المعاصر على اختلاف مشاربه ومقارباته. مما مكن له أن يرقى إلى مستوى التنظير العلمي والموضوعي، فعلى الرغم من اختلاف مواقف النقاد وتباين وجهات نظرهم حول تحديد

---

(29) عبد الفتاح كيليطو. **الأدب والغرابة**، ص19.

(30) عبد الفتاح كيليطو. **أبو العلاء المعري أو متاهات القول**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص47.

مفاهيمه واستثارة إشكالاته البنيوية، إلا أنه يبقى هو القاسم المشترك الذي يجمعهم، والذي يشتغل النقد الأدبي انطلاقا منه وانتهاء إليه، وللناقد بعد ذلك "أن يختار مابين النص والنص، المقاربة التي يشاء والمنهج الذي يراه ملائما، على ألا يدعي انفراده وحده بالكشف عن السر المطلق للعمل الأدبي"[31].

وبقدر ما تكون الدراسات النقدية والتأويلية منها منصبة حول النص، فإنّ هذا النص لا يتكشف لنا إلا من خلال رمزية لغته التي يتحقق لنا من خلالها اكتشاف خصوصيته وتجليها في أبهى صورها، باعتبارها ثمرة من ثمرات نشاط الكتابة والتدوين، وهي في اعتبار القدماء "صناعة من الصناعات، لأن البعد البلاستيكي فيها الذي هو الخطوط والأشكال يتطلب مهارة معينة. وهذه المهارة هي الأخرى تتطلب أدوات للقيام بها على أكمل وجه"[32].

ويعتبر كيليطو الكتابة شرطا أساسيا وخاصية مميزة للنص الكلاسيكي في الإطار المفاهيمي الذي يحكم الثقافة العربية. فالنص الكلاسيكي كما يؤكد على ذلك "مشدود إلى الكتابة، حتى وإن لم يعرف في البدء إلا رواية شفوية، يتعين عليه أن يرد في صورة راسخة قارة"[33].

ومن هذا المنطلق فإنه يتعين التسليم -حسب رأي كيليطو- بعدم إمكانية وجود النص إلا بوجود ما ينصصه ويبرزه بوصفه نصا، ولا يتأتى ذلك إلا بفعل الكتابة، فالنص الكلاسيكي ومن خلال مدلوله الثقافي "يحتفظ به ويخشى عليه من الضياع، فهو لهذا السبب يدوّن ويحصر بين دفتي كتاب"[34].

---

(31) مجموعة من المؤلفين. **مدخل إلى مناهج النقد الأدبي**، تر: رضوان ظاظا، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع221، 1997، ص06.

(32) حسين خمري. **نظرية النص**، ص305.

(33) عبد الفتاح كيليطو. **الأدب والارتياب**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007، ص51.

(34) عبد الفتاح كيليطو. **الأدب والغرابة**، ص18.

فكيليطو ومن خلال طرحه لهذا الربط المفترض فيما بين الكتابة والنص، يرى بعدم الكفاية بتدوين أي قول ليحكم بنصوصيته، وإنما وجهة النظر للثقافة العربية الكلاسيكية هي التي تجعل الكتابة والتدوين من خصائص النص الكلاسيكي، باعتبارها معيارا كافيا إذ لا تدون في ظلها إلا النصوص، على عكس المجتمعات التي قد تكون الكتابة فيها منتشرة، فإنها والحال هذه تعتبر معيارا غير كاف في الحكم على أي كلام والإقرار بكونه نصا.

وهذا ما دأب عليه النقد الحديث والمعاصر والفلسفات النقدية بخصوص مطارحتها لقضية الكتابة، واعتبارها ذات بعد أنطولوجي مؤسس لوجود النص، كما ذهب إلى ذلك بول ريكور في تحديده لمعنى كلمة نص، والذي يجعل الكتابة شرطا لوجوده، فكلمة نص " تطلق على كل خطاب تم تثبيته بواسطة الكتابة بحيث يكون التثبيت بالكتابة مؤسسا للنص نفسه"(35)، هذا بالإضافة إلى الأهمية القصوى التي أولاها جاك دريدا للكتابة، وإصراره على أصالتها وجذريتها المتميزة عن الكلام، والتي أسيء فهمها لزمن طويل جراء الاهتمام المفرط بالصوت واللوغوس(*)، فوجوب التعامل إذن مع الخطاب الأدبي أن ينطلق من "المعنى الأصيل للكلمة. إذ يودع مصير الخطاب في أيدي الحروف المكتوبة littera، لا الأصوات المنطوقة vox. وأفضل السبل في قياس مدى هذا الاستبدال هو النظر في نطاق التغيرات التي تحصل في إطار المكونات الأخرى الداخلة في العملية الإتصالية"(36).

فعبد الفتاح كيليطو ومن خلال تحديده لخصيصة الكتابة للنص الأصلي، كان قد استثمر ضمنيا مطارحات فلسفات النقد المعاصر، دون

---

(35) عمارة ناصر. **اللغة والتأويل-مقاربات في الهيرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي-**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص24.

(*) اللوغوس. **كلمة مشعبة الدلالات تعود إلى الموروث الإغريقي**، وقد شاعت مع جاك دريدا حيث ربطها بفكرة التمركز، هذا التمركز الغربي الذي يعلي من شأن الكلمة المنطوقة، ويستبعد الكلمة المكتوبة.

ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي، **دليل الناقد الأدبي**، ص133 وما بعدها.

(36) بول ريكور. **نظرية التأويل**، ص60.

الإشارة صراحة لهذه الرؤى وتفصيل القول فيها، لكننا نلمس الفكرة المهيمنة في طرحه لها في تجسيدها - رغم اختلافها وتباين التقنيات والمستويات المحددة لها - لطموح المبدع في تشكيل منظومته اللغوية الرمزية التي لا تفهم دونه، وهذا ما يوضح فكرة كيليطو في ربطه لحقيقة المؤلف والكتابة؛ كشرطين محددين للنص الكلاسيكي، بالإضافة إلى خاصية الأسلوب والتعليم والتي سنتطرق إليها في العنصر الموالي.

### ج - الأسلوب والتعليم:

بعد استعراضنا لخاصية الكتابة والتدوين التي تطبع النص الكلاسيكي، بحيث إنّ أي كلام لا يعتبر نصا في الثقافة العربية الكلاسيكية، إلا إذا تم تثبيته عن طريق الكتابة، فإن الخاصية الثالثة التي يؤكدها كيليطو للنص الكلاسيكي بعد نسبة المؤلف وتدوين المؤلف هي خاصية الأسلوب والتعليم.

فبما أن النص مشدود إلى لغة المكتوب، فإن كتابته متميزة بخاصية أسلوبية ترقى به إلى مستوى النصوصية المعترف بها، وعليه فالنص "أسلوب... والأسلوب جملة من التقنيات المعتمدة... من قبل صانع النص من أجل وضع لبنة، مكوناتها هي الوحدات اللغوية التي تتحول من عناصر فارغة إلى رموز أو شفرات معبأة بمعاني تفرض نفسها على المتلقي بأشكال مختلفة..."[37].

فالأسلوب خاصية محددة لنوعية هذا المكتوب، وفق استعمالات لغوية تحمل صاحبه - أي المؤلف - على سمة التفرد والتميز عن غيره من الأساليب، فهو إذن يحمل نوعا دلاليا لقيمة النص الأدبية استحسانا واستهجانا، مع رصد لملامح موهبة المؤلف وتفرده من خلال توظيفاته اللغوية في جانب من جوانبها، وهو الاهتمام بالإمكانات الأسلوبية للغة المكتوبة.

إن السمات الأسلوبية العامة للنص الكلاسيكي التي يحددها كيليطو،

---

(37) علي ملاحي. **مفاتيح تلقي النص من الوجهة الأسلوبية**، ص09.

تنبني على ذلك التعارض والتباين فيما بين لغة الأدب واللغة النفعية المبتذلة، فلغة الأدب كفن لها قانونها الخاص وتبريرها لتجددها كخطاب مكثف، فهي على حد قول "فاليري-vallery" في حديثه عن لغة الأدب " ليس الأدب، ولا يمكن أن يكون، إلا توسيعا لبعض خصائص اللغة واستعمالاتها"[38]، وعلى هذا الأساس فإنه من غير المناسب أن يقارن الأسلوب الأدبي الرفيع بنماذج الأساليب العلمية أو الاعتيادية، إذ إنه يعتمد على تقنية خاصة في بناء الكلمات، والتي تغدو بفضل ذلك ذات خاصية مرنة وممتعة وتفتح أفق الإيماء برمزيتها التعبيرية.

فأسلوب النص الكلاسيكي إذن "أسلوب رفيع جزل، لا يقبل العبارات العامية المبتذلة إلا عندما تكون هناك حاجة إلى مراعاة التناسب والتطابق بين الخطاب، وقائله، والمقام الذي قيل فيه"[39]. ورأي كيليطو هذا حول أسلوب النص الأدبي، وإن كان يقصد أسلوب النص الكلاسيكي بدرجة أخص، يستثمر نتائج الطرحات النقدية الحداثية في تمييزها لأساليب الإبداعات الأدبية عن غيرها من التشكلات الخطابية، حيث إن هذا ما قصده جاكوسبون في إطار حديثه عن لغة الأدب كما أشار إلى ذلك تيري إيغيلتون حيث يقول: "فالأدب. . . هو نوع من الكتابة التي تمثل "عنفا منظما يرتكب بحق الكلام الاعتيادي"، كما يقول الناقد الروسي رومان جاكوسبون، ذلك أن الأدب يحول اللغة الاعتيادية ويشددها، وينحرف بصورة منظمة عن الكلام اليومي"[40].

فعبد الفتاح كيليطو ومن خلال تطرقه لخاصية أسلوب النص الكلاسيكي يؤكد على إحالته على مستوى لغوي مناقض من جهة للغة العامة (الشفوية)، ومطابق من جهة أخرى لخصوصية اللغة الرفيعة المعبرة عن فكرة نقاء لغة الأدب العنيفة والمتحجرة، التي ليس من علاماتها مقصدية الغموض والتكلف.

---

(38) سعيد الغانمي، اللغة والخطاب الأدبي، ص41.

(39) عبد الفتاح كيليطو، الأدب والارتياب، ص51.

(40) تيري إيغيلتون. **نظرية الأدب**، تر: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1995، ص11.

وتأسيسا على هذه الخاصية الأسلوبية فإن النص الكلاسيكي "غالبا ما يكون عسير الفهم وبالتالي يتطلب الشرح والتفسير. ذلك أنه موجه أساسا للتعليم"[41]، ومن هنا نجد أن ناقدنا يطرح إشكالية فهم النص، هذا الفهم الذي لا يتأتى إلا من خلال الشرح والتفسير. فبما أن الكاتب يكتب نصا فإن هذا النص يستدعي قارئا، لذا نجد أن كيليطو يميز بين نوعين من القراء للنص بحكم ضرورته البنائية فهناك "القارئ المنقب والمتبحر، الذي اكتسب نفس معرفة المؤلف، والقارئ المبتدئ الذي لا يزال يهيم في غيوم الأدب، كلاهما يجد بغيته في النص"[42].

وقضية القارئ والاهتمام بفاعليته مع النص في إنتاج المعنى، قد لاقت اهتماما كبيرا، مع التطورات التي شهدتها النظرية النقدية الحديثة، ومع شيوع المناهج اللغوية كالألسنية والبنيوية والتفكيك، فغدا بذلك دور القارئ في عملية شرح النص وتأويله عنصرا فعالا، حيث إن النص "لا يمكن شرحه أو فهمه إلا من خلال نوعية المعنى العميق الذي يعمل على مستوى الوعي واللاوعي في القارئ"[43]. فالقارئ بهذا المعنى ذات واعية في تفاعلها مع النص أثناء عملية القراءة، وهي التي تمنحه وجوده وتستجلي معناه.

إن هذه المحددات التي صاغتها نظرية القراءة في وضع اصطلاحاتها وفي تصنيفها لأنواع القراء، نستطيع أن نقول أن القارئ المنقب المتبحر عند كيليطو يقابل مصطلح القارئ الحقيقي، بخلاف القارئ المفترض الذي هو من محض تصور الناقد، أو القارئ الضمني عند "إيزر-W. Itser" والمثالي كما يحدده كل من "ستانلي فيش وجوناثان كولر"، وإنما القارئ الحقيقي هو الذي "يفترضه المؤلف لا يكون أبدا من بنية النص، وإنما يفترض وجوده خارجه. . . وإنما يتحدد فقط من خلال فحص التفاعل المتداخل بين النص والسياق الذي حكم ويحكم باستمرار إنتاج النص"[44].

---

(41) عبد الفتاح كيليطو. **الأدب والارتياب**، ص51.
(42) عبد الفتاح كيليطو. **المقامات**، ص164.
(43) ميجان الرويلي وسعد البازعي. **دليل الناقد الأدبي**، ص97.
(44) المرجع نفسه، ص192.

وهذا القارئ هو الذي يقصده كيليطو والذي يكون معينا لفهم وتفسير النص الكلاسيكي بفعل طابعه الأسلوبي المستعصي على القارئ العادي الذي يشكل النمط الثاني من القراء. ففهم وتفسير النص يتأسس على فعل القراءة الشارحة التي تقوم وظيفة الشارح فيها (القارئ الحقيقي) كما يرى كيليطو على "جعل النص في متناول الذين لا يمتلكونه، أو لا يمتلكون بالقدر الكافي، اصطلاح الأدب ومواضعاته"[(45)].

ومما يستدعي عملية شرح النص الكلاسيكي كما يرى كيليطو - فضلا على طابعه وميزته الأسلوبية، وبكونه أيضا موجه بقصد التعليم - ما تفرضه طبيعة الكتابة ومقصدية الكاتب، الذي قد يقصد إلى غرابة الكلام وقوة سبكه، مما يستدعي فهما وتفسيرا وشرحا، وهذا ما قصده نيتشه في إطار حديثه عن خاصية الكتابة حيث يرى "أننا حينما نكتب لا نحرص فقط على أن نفهم ولكن أيضا على ألا نُفْهَمْ"[(46)]. فالقراءة إذن وبأي حال من الأحوال تعد حوارا مفتوحا مع النص وهي التي تعمل على إحيائه وشرح غموضه وحمايته من الجمود والاندثار.

## 4 - قضية الأنواع الأدبية:

لقد استأثرت نظرية الأنواع الأدبية باهتمام النقاد والباحثين في مجال الدراسات الأدبية، حيث انصبّ اهتمامهم في إطار وضع القواعد والمقومات التي تشكّل هذه الأنواع، ويعتبر التصور الذي وضع أسسه أرسطو في إطار صياغته لمفهوم المحاكاة المرتكز الأساسي في وضع قواعد هذه النظرية، وإرساء أصول الأجناس والأشكال المنضوية تحت كلمة "أدب"، حيث قسمها إلى أنواع ثلاثة: التراجيديا والكوميديا والملحمة، مع تبيان خصائص كلّ منها من حيث الماهية والقيمة الفنية.

وانطلاقا من هذا التصور الذي صاغه أرسطو في كتابه (فنّ الشعر)،

---

(45) عبد الفتاح كيليطو. **المقامات**، ص164.
(46) عمارة ناصر. **اللغة والتأويل**، ص85.

تبلور تصور النقاد لتشكّل الأنواع الأدبية وفق مجموعة العناصر والروابط المشتركة المميزة للنصوص الأدبية، والتي لا تظهر كلها في عمل أدبي واحد، فغدت بذلك العلاقة بين النصوص الأدبية ومجموع الأجناس التي تنتمي إليها من أهم القضايا المطروحة في مجال نظرية الأدب، والداعية "إلى فصل الأنواع الأدبية بعضها عن بعض، وبحثها بوصفها قارّات منفصلة، حيث ينكفئ كل نوع ضمن أسوار مغلقة لا يتراسل فنيا مع غيره"[47].

لكن الدراسات الأدبية في العصر الحديث (القرن التاسع عشر)، لم تعد تنظر إلى قضية الأنواع الأدبية بنفس تلك النظرة التي كانت سائدة من قبل، فلم يعد التمييز بينها واضح المعالم، إذ أصبحت الأنواع "تخلط أو تمزج، والقديم يترك أو يحور، وتخلق أنواع جديدة أخرى إلى حدّ صار معها المفهوم نفسه موضع شكّ"[48]، ولعلّ كتاب (الاستيطيقا) الذي شنّ فيه صاحبه كروتشه هجوما كاسحا على مفهوم النظرية، يعدّ نقطة التحوّل التي دفعت بالنقاد إلى معاودة النظر في مختلف المفاهيم لهذه النظرية.

وبخصوص هذه القضية نجد أن كيليطو في إطار حديثه عن مفهوم الأدب وخصائص النص الكلاسيكي، كما أسلفنا ذكره في المباحث السابقة، ينطلق من مفترض مؤدّاه وجوب النظر إلى الأدب نظرة شاملة لا تقبل الفصل والتجزيء على "افتراض وحدة في الثقافة العربية الكلاسيكية كيفما كانت الأنواع"[49]. فالنوع الأدبي بالنسبة إليه ينشأ من ذلك التعارض مع خصائص وعناصر الأنواع الأخرى، فيقابل مفهومه بمفهوم العلامة اللغوية عند دي سوسير. ورأي كيليطو بخصوص هذه المسألة يتوافق والتفسير الذي ساقه تودوروف بخصوص "انهيار الحدود الفاصلة استنادا إلى مبدأ التوسع

---

(47) عبد الله إبراهيم. **السردية العربية الحديثة- تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة-**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003، ص52.

(48) رينيه ويليك. **مفاهيم نقدية**، تر: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع110، 1978، ص311.

(49) عبد الفتاح كيليطو. **الحكاية والتأويل**، ص08.

وليس الحصر، فنظرية الأنواع اندمجت في نظرية أوسع هي نظرية الخطاب وعلم النص"[50].

فعلى الرغم من إقرار كيليطو بخصوصية كلّ نوع أدبي، إلا أن اعتبار ذلك الترادف في مجموع النصوص الكلاسيكية العربية التي تبرز - حسب رأيه - الصور نفسها، تقتضي رفع تلك الحواجز فيما بين الأنواع على الرغم من وجود مبررات وضعها، ولكنها حسب رأيه " تظلّ نسبية، فهناك خيوط كثيرة تشدّ الأنواع فيما بينها، وعلى عدّة مستويات، بحيث لا يجوز لمن يدرس "ألف ليلة وليلة مثلا، أن يتجاهل تاريخ الطبري ورحلة ابن بطوطة وكتب التراجم"[51]، فهذا الترابط والتواصل فيما بين النصوص الأدبية - خاصة الكلاسيكية منها - هو الذي يستأثر بالاهتمام لدى كيليطو، إذ يؤكد على المكونات النصية الداخلية المشتركة فيما بين النصوص مع الإقرار بالأنساق الخاصة بكلّ منها على حدة، إلّا أنّ إنتاجها الدلالي يخضع لإنتاج نسقية البنية الثقافية الخارجية، التي تضفي عليها مظهر الترابط والتواشج، ويعني بالنسق الثقافي تلك المواضعة "الاجتماعية، والتي يقبلها ضمنيا المؤلّف وجمهوره، وهكذا يكون أفق النصوص... هو (النص الثقافي)... وينتج عن ذلك أنه لا يمكن اعتبار أيّ نص مغلقا أو متوحّدا، أو مصنوعا من كتلة واحدة، إنه منفتح على نصوص أخرى"[52].

فكيليطو يدعو إلى النظرة الشمولية إلى النصوص الكلاسيكية، لما تفرضه الأنساق والأبنية الثقافية المحددة لمضمون ووظائف هذه النصوص، وتقديمها لتلك الصورة المشتركة وفق ذلك التفاعل الذي يفرضه السياق الاجتماعي الثقافي في إنتاجية النص، مع مراعاة المعايير والنظم والأبنية والأساليب التي تفرضها أنماط النصوص وفق تشكّلها النوعي الخاص. فمقاربة أي نوع من أنواع النصوص لا يتسنّى إلا من خلال مساءلة الأنواع المجاورة له في تفاعلها وتواصلها، على أساس مرجعية النسق الثقافي العام

(50) عبد الله إبراهيم. **السردية العربية الحديثة**، ص53.
(51) عبد الفتاح كيليطو. **الحكاية والتأويل**، ص06.
(52) عبد الفتاح كيليطو. **المقامات**، ص08.

الذي يحكمها، وعليه فتحديد النوع كما يؤكد ذلك كيليطو "يقتضي منك أن تعتبر الترادف في مجموعة من النصوص والتعارض بين النوع وأنواع أخرى، لهذا فإن دراسة نوع تكون في الوقت نفسه دراسة للأنواع المجاورة".

فخلاصة رأي كيليطو بخصوص الأنواع الأدبية، أنه يجب النظر إليها نظرة الكلّ المتآلف، في إطار مرجعية النسق الثقافي المتحكم في أنماطها، والذي مثّل له كما ذكرنا آنفا بمفهوم العلامة عند دي سوسير، باعتبارها وحدة بنيوية تجمع بين الدال في صورته الصوتية، والمعنى الذهني لهذه الصورة الصوتية المشكّل للمدلول. فانضواء الأنواع تحت مرجعية النسق الثقافي الذي يحكمها، هي شبيهة باتحاد الدال والمدلول في إطار مفهوم العلامة عند دي سوسير.

## 5 - الألفة والغرابة في الأدب:

في سياق حديثنا عن معالجة كيليطو لمفهوم الأدب، قلنا أنه يقرّ أن الأدب يعجز عن بناء موضوعه في إطار تحديد ماهيته - رغم التعريفات العديدة له والتي لا تكاد تحصى - ما لم تكن هناك نظرية شاملة تتناول مجمل الخطابات المجاورة للخطاب الأدبي، وفق نسق ثقافي موحّد يكون بمثابة "الأصل النظري للكشف والتأويل... والتسليم بالقيمة الفنية وغيرها من القيم النصوصية التي لا تلغيها الدلالة النسقية"(53).

إنّ مفهوم الأدب في إطار الدراسات النقدية الحديثة يركز على توظيف واستخدام اللغة في إطارها المخصوص المختلف عن التوظيف الاعتيادي لها، بالإضافة إلى بعده التخييلي والتصويري، فهو "محاكاة بالكلام مثلما التصوير محاكاة بالصورة، لكنه تخصيصا ليس أيما محاكاة؛ لأننا لا نحاكي الواقع ضرورة، بل نحاكي كذلك كائنات وأفعالا ليس لها وجود. إن الأدب تخيّل: وذلك هو تعريفه البنيوي الأول"(54). من خلال هذه الفقرة، نجد أن

---

(53) عبد الله الغذامي. **النقد الثقافي -قراءة في الأنساق الثقافية العربية-**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2005،3، ص78.

(54) تزيفتان تودوروف. **مفهوم الأدب -ودراسات أخرى-**، تر: عبود كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 2002، ص08.

تودوروف ـ بالإضافة إلى إقراره بخصوصية الأدب من حيث أداته التعبيرية بوصفه فنا لغويا ـ يضيف إليه خصوصية الخيال.

وبناء على فكرة التخيّل في العمل الأدبي، يطرح كيليطو فكرة الغرابة التي تميّز الإبداع الأدبي، ولتوضيحه لهذا المفهوم اعتمد على معارضته بمفهوم الألفة الذي تتميز به الخطابات غير الأدبية، فكلّ "حديث عن الغرابة هو بالضرورة حديث عن الألفة"[55].

إنّ طرح كيليطو لجدلية الألفة والغرابة في الأدب تستمد أهميتها في الخطاب الأدبي باعتبارهما عنصرين تنبني بهما لغة الأدب، فعنصر الألفة يتجلّى من خلال التعابير المتداولة والشائعة، أما الغرابة فمردّها التعابير البعيدة عن إطار ما هو معهود، فتسترعي الدهشة وتدعو إلى الإثارة، بفعل تصرفها في اللغة تصرفا يستحدث تشكيلات تعبيرية لا تجوز في غير الخطابات الأدبية، فالغرابة هي المؤشر على أدبية النص بخروجها عن نسيج التركيب اللغوي المألوف، فتستدعي بذلك تبصّرا أو تمعّنا لحصول الفهم مع متعة التلقي وجمالية الذوق.

في هذا الإطار، يستحضر كيليطو نصّا لأرسطو، ويحلّل من خلاله نظرته لعلاقة الغرابة والألفة في النص الشعري، يقول أرسطو: "والصفة الجوهرية في لغة القول تكون واضحة دون أن تكون مبتذلة، وتكون واضحة كل الوضوح إذا تألّفت من ألفاظ دارجة، لكنها حينئذ تكون ساقطة، كما هي الحال مثلا في شعر قلاوفون وشعر سثانلوس، وتكون نبيلة بعيدة عن الابتذال إذا استخدمت ألفاظا غريبة عن الاستعمال الدارج"[56]. يرى كيليطو أنّ النص الشعري ـ وفق رؤية أرسطو ـ يتشكّل في إطار منظومته اللغوية على المزاوجة فيما بين ما هو مألوف وما هو غريب، فهناك: الابتذال، والسقوط، والاستعمال الدارج، في مقابل: النبل، والبعد، والغرابة، فالغرابة التي تطبع النص الشعري هي في حدّ ذاتها متضمّنة لقسط من

---

(55) عبد الفتاح كيليطو. **الأدب والغرابة**، ص66.

(56) أرسطو طاليس. **فن الشعر**، ص61.

الاستعمال الشائع والمألوف، طلبا للوضوح، ونبذا في الوقت نفسه للابتذال والركاكة.

فالألفة والغرابة عند أرسطو عنصران أساسيان للتشكّل النمطي للنص الشعري، مع إعطاء اعتبار ملحوظ "للتعابير الغريبة التي تستورد من مكان بعيد غير معهود، فتجتاز مسافة طويلة ثم تستقر في مكان ليس من عادتها أن تكون فيه"[57]، فتتولّد بذلك الدهشة والتعجب وتحدث اللذة.

وبمقابل طرح كيليطو لرأي أرسطو من منظور البلاغة اليونانية في تباين العلاقة بين الألفة والغرابة، ينتقل إلى البلاغة العربية في استجلاء كنه هذه القضية، ممثّلا بذلك برائد البلاغة العربية عبد القاهر الجرجاني، هذا البلاغي الذي تناول المسألة - حسب تفسير عبد الفتاح كيليطو- من زاوية التأثير الذي يحدثه النص الأدبي (الشعري) في المتلقي، بتركيزه على العلاقة العمودية فيما بين النص والقارئ، بعكس طرح أرسطو وتركيزه على المحور الأفقي من خلال التشكل البنائي للغة الخطاب الشعري، "ولهذا فإن الجرجاني لا يتكلّم فقط عن الخطاب الشعري، بل كذلك عن المتلقي، فلا يجوز فصل عنصر الخطاب وعنصر المتلقي عند الكلام عن الغرابة"[58].

إنّ العلاقة التي تربط المتلقي بالنص الشعري تخضع لاستجابته لمواطن الغرابة من خلال ذلك التلاعب الحادث في النسيج اللغوي للنص، فتتجلى لديه "المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنّها قد جسّمت حتى رأتها العيون"[59]، مما يتيح للمتلقي بناء عوالم تختلف عن عالمه الواقعي، وذلك استنادا إلى إمكانات المتلقي في علاقته التفاعلية مع النص، فينتقل من عالم المألوف الذي يلتحم به وينفتح على عالم من الغرابة، "ذلك أن الغرابة لا تتجلى إلا لمتلق تعوّد على نوع من التصورات فإذا به يصادف في الخطاب الشعري أشياء مخالفة لما تعوّد عليه... هناك إذن جدلية بين الألفة

(57) عبد الفتاح كيليطو. **الأدب والغرابة**، ص68.

(58) المصدر نفسه، ص69.

(59) عبد القاهر الجرجاني. **أسرار البلاغة في علم البيان**، تح. **محمد الاسكندراني ومحمد مسعود**، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1998، ص41.

والغرابة وفي هذه العلاقة يكمن سرّ التأثير الذي يحدثه الخطاب الشعري"[60]. فالجرجاني في إطار معالجته لقضايا البلاغة العربية، يعتبر -حسب رأي كيليطو- أول من أشار إلى علاقة النص بالمتلقي. فالقصيدة بالنسبة له، واستنادا لهذا المفهوم لا يكون لها وجود فعلي إلا بقراءتها، فتهيئ بذلك دور القارئ كفاعل في تشكيل المعنى، وطبقا لهذا التلازم الجدلي لعملية الكتابة والقراءة تنبني عملية الفهم والتأويل من خلال بنية النص وغواية المعاني وجاذبية الألفاظ، فتحدث الدهشة والغرابة ولذة الاستمتاع.

انطلاقا من مفهوم الألفة والغرابة يحاور كيليطو مجموعة من النصوص في التراث العربي الكلاسيكي على اختلاف أنواعها الأدبية، والتي تخضع إلى نسق ثقافي واحد كما أشرنا في معرض حديثنا عن قضية الأنواع الأدبية. فيحاور النص البلاغي عند الجرجاني والشعر والسرد من منطلق أن جامع الغرابة يحكمها جميعا، ويزيد هذا الشعور بالغرابة تأكدا "عندما يتعلق الأمر بمؤلفات قديمة تحدها عتبة زمنية ليس من الهين اجتيازها"[61]. وهذا بتفكيكه لبعض المفاهيم المتداولة والتي ظلت ولمدة طويلة تؤخذ مأخذ الألفة المسلّم بمركزيتها، ليخلق لهذه المفاهيم فضاءات جديدة بنقلها من الألفة إلى فضاء الغرابة، مع مراعاة العتبة الفاصلة، أي التي تفصل الحاضر عن الماضي، فلا ينبغي حسب رأيه إسقاط هموم الحاضر على الماضي، والحكم عليه بمنظور الراهن باعتباره خطابا مغيّبا له سياقه ومرجعيته، مما يستدعي التفريق بين الغربة والتغريب، وفي الوقت ذاته وعلى اعتبار الغرابة بمثابة الحوار الخلاق فيما بين النص والمتلقي، فإنه ليس بالإمكان تناوله بمعزل عن همومنا الحاضرة استشرافا لآمالنا المستقبلية، وفق استحضارنا للماضي، مع مراجعة للأدوات الإجرائية في تناوله وغايات قراءته وتأويله.

**أ - الارتياب والقارئ العدو:**

من المعلوم أن معظم الاتجاهات النقدية في إطار ممارساتها التطبيقية

---

(60) عبد الفتاح كيليطو. **الأدب والغرابة**، ص69.

(61) المصدر السابق، ص12.

وفق آلياتها الإجرائية المطبقة على النص الأدبي، تعتمد في تأصيل مفاهيمها الاصطلاحية في بناء منظومتها المعرفية على مرجعيات فلسفية، فغدا بذلك الخطاب النقدي المعاصر في مقاربته للنص الأدبي مشحون بتلك الإشكالات النظرية على الساحة الفلسفية واستثمارها مع ما يتواءم وإجراءاته التطبيقية، وهذا ما تفرضه علاقة التداخل فيما بين الفلسفة ومجمل العلوم الإنسانية واللغة والأدب منها على وجه الخصوص.

فهذه المنطلقات والجذور الفلسفية التي نجد ملامحها على ساحة الخطاب النقدي، تشكل سندا معرفيا قويا في معالجة طبيعة المفاهيم النقدية أثناء عملية القراءة وإنتاج المعنى، إذ أن القاسم المشترك هو اللغة، بوصفها ظاهرة إنسانية ومحور العملية التواصلية والتعبيرية في الكشف عن جوهر المعاني من خلال نسقيتها الترميزية المنغلقة على مستوى الكتابة.

إن الكتابة على اختلافها، والكتابة الأدبية على وجه أخص تعتبر جزءا من طبيعة النص الإبداعية، من خلال تأسيسها لمنظومتها الرمزية الخاصة في تشكلات اللغة الإيحائية الخاصة المختارة من بين ممكنات لغوية كثيرة، وهذا ما يفتح طريقا جديدا في التعامل مع دلالاته الخطابية من خلال فعل التأويل، والذي لا يتأتى إلا بتفاعل القارئ مع النص في إنتاج المعنى، و"تحصيل الحقيقة وتخليصها من الوهم الذي تفرضه شروط إسكان هذه الحقيقة في الخطاب المتصل بالكتابة وتوسط الرموز وغموض العلاقات"[(62)].

وفي إطار هذه المفاهيم النقدية المعاصرة في تناولها للإبداع الأدبي، وما له من وشائج مع الطرح الفلسفي الموازي لها في تأصيل هذه المفاهيم، والتي من بينها كما أشرنا سالفا مفهوم الكتابة والقارئ، نجد أن عبد الفتاح كيليطو يتناول الكاتب والقارئ، ولكن من زاوية نظر العلاقة الجديدة التي تربطهما، والتي يصفها بعلاقة الارتياب، أي ارتياب الكاتب أثناء الكتابة والذي مردّه - حسب كيليطو - أن فعل الكتابة في مفهوم الثقافة العربية

---

(62) عمارة ناصر. **اللغة والتأويل**، ص19.

الكلاسيكية محكوم بالتبرم، بكونها - أي الكتابة - تعتبر وفق نسقية التفكير المهيمنة أمرا جللا، وهذا ما حدا بجلّ " المؤلفين القدماء أن يذكروا في افتتاحيات مصنفاتهم أن شخصا طلب منهم إنشاء كتاب في موضوع من المواضيع، شخصا لا يسمونه عادة، وقد يكون ذا نفوذ أو مجرد صديق، وهذه الشعيرة تخلق لدينا الانطباع بأن الكتابة كانت تعتبر عندهم أمرا جسيما خطيرا، فكأنهم بحاجة إلى الاحتماء وراء سلطة ما للشروع في التأليف، بهذا المعنى ليست الكتابة نتيجة قرار ذاتي بقدر ما هي استجابة لصوت خارجي ملح "[63].

وفي هذا السياق راح كيليطو يحلل جدلية الكتابة في علاقتها بالمتلقي، قصد الكشف عن استراتيجية تشكل هذا النظام الجدلي المتمحور أساسا حول موضوع مركزي، وهو ارتياب الكاتب وعداوة القارئ، من خلال عرضه لإشكالية الكتابة في الثقافة العربية القديمة، وشروط وجودها وانتظامها، ويتأسس طرحه لهذه الإشكالية من خلال إثارته لسؤال عام عليه مدار هذا الموضوع، وهو: " ألا تثير الكتابة بين السطور ظنون قارئ سيء النية وميال إلى الإيذاء "[64].

**ب - الجاحظ والتودد إلى القارئ:**

ولعل الجاحظ في إطار هذه المسألة، يعد من أقرب الأسماء التي تتبادر إلى الأذهان، كيف لا وقد تعوذ في مستهل مصنفه (البيان والتبيين) من فتنة القول: "اللهم إنا نعوذ بك من فتنة القول كما نعوذ بك من فتنة العمل، . . . كما نعوذ بك من العيّ والحصر "[65]، ففتنة القول قد تكون في حمله على غير ما يحمل عليه، فيقع سوء الفهم، والذي قد يكون سوء استعمال اللغة سببا في إيجاده، وسوء الفهم هذا لا يكون إلا من قارئ يتربص بالكاتب ويتتبع مواضع السقط والغلط.

---

(63) عبد الفتاح كيليطو. **لن تتكلم لغتي**، ص86-87.

(64) عبد الفتاح كيليطو. **أبو العلاء المعري**، ص49.

(65) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر. **البيان والتبيين**، تح. **عبد السلام محمد هارون**، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، د.ت، ص03.

وعلى هذا الأساس يبني كيليطو فكرة جدلية الكاتب والقارئ باستحضاره لآراء الجاحظ الذي أرسى في مؤلفاته فكرة ومفهوم القارئ العدو، وفي إطار جدلية الارتياب التي تحكم الكاتب والقارئ، فإذا كان "الناس كلهم أعداء الكاتب، فهل الكاتب من جهته عدو الناس كافة؟ على الأقل يعرف أنه محل ريبة لمجرد أنه يكتب، فكأنه مقترف لذنب يجب التكفير عنه، ولذلك تراه يتودد إلى القراء ويفاوضهم سعيا منه إلى استمالتهم وإضعاف شوكتهم وإبطال كراهيتهم"[66]. فالكتابة عند الجاحظ - كما يرى كيليطو - تؤخذ مأخذ الحذر والريبة، لعدم إخراجه للقارئ من محور اهتمامه لبناء جسر التواصل والصداقة معه، احتياطا وخوفا منه إثارة نقاط الاختلاف، ويتجلى هذا في نسبته للكلام على لسان الغير، وهذا "يقتضي منا أن نحترس وأن لا نسارع في الاعتقاد بأنه يؤمن ضرورة بما يعرضه من آراء"[67].

إن للجو الثقافي السائد في عصر الجاحظ، وما تحكمه من شدة الخصومة والتعارض واتساع مجال التأويل، دور كبير في هذا التعديل الخطابي لديه، من باب الحيطة في استيعاب الخلاف مما دفع به كما يرى كيليطو إلى إشراك القارئ في مشروع كتابه فهو "في كل لحظة يلتفت إليه ليتأكد من انتباهه ويذكي اهتمامه"[68]، فكتابات الجاحظ وما يطبعها من تنوع المواضيع والتودد إلى القارئ، هي بالنسبة لكيليطو تشكل نوعا إبداعيا تفرد به الجاحظ، في إبداعه لشعرية الاستطراد، وهذا كنتيجة لوعيه بمواقف الحياة المتعددة التي كان يعيشها، بين آراء العامة والفلاسفة والمتكلمين ووعيا منه بدوره ككاتب، استجاب لمظاهر حياة النشاط الفكري من موضع المتأمل المدرك لريبة الإثارة والتناقض، فاختار لعرض آرائه أن "يتكلم باسم القارئ... فهو يكتب نيابة عن القارئ، إنه إذن باحث باستمرار عن موقع

---

(66) عبد الفتاح كيليطو. **الأدب والارتياب**، ص10.

(67) عبد الفتاح كيليطو. **لن تتكلم لغتي**، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص38.

(68) عبد الفتاح كيليطو. **الأدب والارتياب**، ص10.

يستقر فيه مؤقتا لحظة خطاب واحد"[69].

ولا يقتصر كيليطو في تبيان هذه المسألة على الجاحظ فقط، بل يراها سمة مميزة، في كل الكتابات العربية القديمة حتى الشعر منها، ويعد أبو العلاء المعري نموذجا من نماذج إثارة الريبة في الكتابة الشعرية، حيث يرى كيليطو أنه "يحترس من سوء الفهم، كما يهتم مسبقا بتأمين باب مخرج لنفسه عند الاقتضاء، استنادا إلى كون ما يقول يختلف عما يريد قوله"[70]. فسوء فهم خصوم المعري له وحملهم لكلامه على غير مقصده أوجب عليه في غير ما بيت من ديوانه تنبيه القارئ وتحذيره، بوصفه عدوا له يتربص بكتاباته وتأويلها على غير محملها:

لا تـقـيّـد عـلـيّ لـفـظـي، فـإنّـي مثلُ غيري، تكلّمي بالمجاز[71]

وتأسيسا على هذا فإن كيليطو يتناول موضوعة (التيه) في كتابات أبي العلاء المعري، والتي عنون بها كتابه "متاهات القول"، حيث يرى أنه كان يخفي سرا لا يودّ إفشاءه والتصريح به في مقابل ما صرح به وأعلنه، فهو يعيش متاهة العمى، وأوقع قارئه في متاهة ما لا يمكن قراءته والاطلاع عليه، من باب افتراض قارئ سيء النية، ودراسة كيليطو لثنائية الجهر والسر في خطابات المعري تخلص إلى تحولها "إلى لغز يتعذر فكه، إلى هوة يستحيل سبر أغوارها، إنّ نظرية المعري في القول تؤدي في نهاية الأمر إلى التحفظ من كل خطاب، سواء أأنبأ عن اعتقاد صحيح أو عن اعتقاد فاسد، وهكذا تتساوى الخطابات على اختلاف أشكالها وأنواعها"[72].

---

(69) عبد الفتاح كيليطو. **لسان آدم**، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، ط2، 2001، ص109.

(70) عبد الفتاح كيليطو. **أبو العلاء المعري أو متاهات القول**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، ط2000، 1، ص50.

(71) أبو العلاء المعري. **اللزوميات**، تح. **عمر الطباع**، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، لبنان، مج1، د.ط.، د.ت.، ص475.

(72) عبد الفتاح كيليطو. **أبو العلاء المعري**، ص57.

## ج - طوق الحمامة وسلطة الرقيب:

إضافة إلى تناول كيليطو لإشكالية الكتابة الأدبية عند الجاحظ، ونظم الشعر عند أبي العلاء المعري، فإنه وبحكم اشتغاله على النص الكلاسيكي كوحدة يجمعها نسق ثقافي موحد، يعرج بنا إلى مجال الكتابة السردية ممثلة في كتاب (طوق الحمامة) لابن حزم الأندلسي، وهو في تناوله لأشكال هذه الكتابات ينظر إليها من زاوية طرح إشكالية الكتابة، بصفتها تشكل دافعا إلى الريبة والشك.

فكتاب (طوق الحمامة) يخضع كما يرى كيليطو لسلطة الرقابة، سواء من حيث الدافع إلى كتابته، أو طريقة كتابته وتلقيه بحكم الموضوع الحساس الذي يعالجه، وهو موضوع (الحب)، بالإضافة إلى الرقابة الذاتية التي تحكم الكاتب في تناوله لهذا الموضوع، وهذا ما يؤكده ابن حزم حين يقول في اختتام كتابه: "وأنا أعلم أنه سينكر عليّ بعض المتعصبين تأليفي لمثل هذا ويقول: إنه خالف طريقته، وتجافى عن وجهته، وما أُحلّ لأحد أن يظن فيّ غير ما قصدته"[73]، وبناء على ارتباط (الحب) في الثقافة العربية كما يرى كيليطو بضرورة الكتمان، لما قد يلاقيه من عذل ورقابة ووشاية، فإن نفس هذا التخوف كان ينتاب ابن حزم، لكن تخوفا من ردود فعل القراء، فتخيم "ظلال الرقابة على الطوق، بدءا بالرقابة الذاتية، ذلك أن ما كتب ابن حزم يختلف عما كان بالإمكان أن يكتبه... وأنه أخفى قسما مما يعرفه عن الحب فلم يدون كل ما يعلم"[74].

وبناء على ذلك الترابط المتلازم فيما بين الكتابة والقراءة، فإننا نجد القارئ العربي اليوم يتلقى كتاب الطوق بعين الريبة والحذر، وهذا ما ذهب إليه كيليطو في إطار حديثه عن محقق الكتاب الطاهر أحمد مكي، الذي صرح بأنه كاد أن يهمل فقرات كاملة من الكتاب، خشية استفزاز القراء،

---

(73) ابن حزم علي بن أحمد بن سعيد. **طوق الحمامة في الألفة والألاف**، تح: محمد يوسف الشيخ محمد وغريد يوسف الشيخ محمد، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص161.

(74) عبد الفتاح كيليطو. **الأدب والارتياب**، ص31.

وطرحهم ورفضهم للكتاب، فموقف ابن حزم من قراء عصره، وموقف محقق كتابه من قراء العصر الحديث يتوافقان، إذ كلاهما يؤكد كما يرى كيليطو "أن الحب والكتابة كما يصورهما شيء واحد، كلاهما يثير الريبة"[75].

حاول كيليطو في تناوله لقضية الارتياب التي تحكم الكتابة في الثقافة العربية الكلاسيكية، طرح إشكالية الكتابة في قيامها على تجسيد الاختلاف الذي تبنى عليه اللغة كوسيلة للعب بالمعاني المجسدة داخل النصوص المكتوبة، التي يستند إليها القارئ في تحصيل هذا المعنى، وهذا ما يتوافق مع طرحات التفكيكيين، الذين لا يسلمون بشفافية اللغة في تأديتها للمعنى مباشرة، وإنما تمتاز بغموضها وإرجائها للمعنى الذي يوجد سواء في الكتابة أو في القراءة، تأكيدا منهم لمبدأ الاختلاف من خلال ثنائية الحضور والغياب، فالغياب "هو عكس الحضور، أي إننا حين نعجز عن الإتيان بشيء أو بفكرة، فنحن نشير إليها بكلمة، ومن ثمّ فإننا نستخدم العلامات مؤقتا ريثما نتمكن من الوصول إلى الشيء أو الفكرة، وعلى هذا فإن اللغة هي حضور مرجأ للأشياء أو المعاني ولا يمكن إذا افتراض حضورها في اللغة"[76].

واستنادا إلى مبدأ الاختلاف هذا، تتأسس العلاقة فيما بين الكاتب والقارئ في النص الكلاسيكي كما عالجها كيليطو في إطار مفهوم الارتياب، الذي يحكم الكاتب تجاه القارئ، ويستولي على القارئ أثناء تلقيه للكتاب، فتنشأ العداوة فيما بين القارئ والكاتب، ويخلص كيليطو إلى خلاصة مفادها " إذا سلمنا بأن القارئ عدو، فالنتيجة الحتمية أن كل كاتب في وضعية شهرزاد، وكل قارئ في وضعية شهريار"[77].

فالاختلاف بين المؤلف والقارئ، هو ما يجعل من النص الأدبي زاخرا بفيض من الدلالات المكثفة التي لا حصر لها، من خلال تعدد القراءات التي أرست دعائم انفتاح النص وتعدد دلالاته ومعانيه.

---

(75) المصدر السابق، ص32.

(76) عبد العزيز حمودة. **المرايا المقعرة - نحو نظرية نقدية عربية-**، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع272، 2001، ص126.

(77) عبد الفتاح كيليطو. **الأدب والارتياب**، ص10

## ثانياً: اللغة والآخر

### 1 - الترجمة والنص الأصلي:

تعتبر الترجمة في أسمى تجلياتها شكلا من أشكال علاقة الأنا بالآخر في إطار المنظومة اللغوية الإنسانية العامة، وذلك بكونها تلعب دورا كبيرا في مجال تلاقح المعارف الإنسانية، وتشكل جسرا للتواصل بين ثقافات الأمم المختلفة، وهي بحق الناقل المعرفي - عبر العصور - للمنجزات الثقافية والعلمية. حيث إنّ تعدد الثقافات واختلاف اللغات بين الأمم تؤكد "على أن كل ثقافة تحمل جنسية اللغة التي تنتجها، وأن نظام المعرفة العام في كل ثقافة لا بد أن يختلف، قليلا أو كثيرا، عن نظام المعرفة في الثقافات الأخرى، وأن للغة دورا أساسيا في هذا الاختلاف"[78].

وبما أن اللغة هي وسيلة الأدب في أسمى وأرقى تصويراتها الفنية والتخييلية، فإن الترجمة هي الجسر الواصل لهذه اللغات لاكتساب وتبادل خبرات الآخرين المعرفية والثقافية، وفي توسيع دائرة الحوار بين مختلف الآداب الإنسانية والمعارف الكونية. فهي بحق فعل ثقافي ورافد معرفي يسعى إلى فك الانغلاق الفكري ونبذ التبعية المطلقة بالذوبان في ثقافة الآخر (المترجم عنها)، لأجل دفع عجلة التطور والارتقاء والمشاركة في العطاء الإنساني والحضاري.

وعلى الرغم من أهمية الدور الذي تلعبه الترجمة في المجالات المعرفية المختلفة وخاصة الأدبية والنقدية منها، فإنه لا يمكن "غض الطرف عن كونها مصدر سوء الفهم للكثير من القضايا النقدية ومصدر الاضطراب المصطلحي، ومنشأ هذا... غياب المرجعية، ونقصد بغياب المرجعية إقدام المترجم على ترجمة النص النقدي في غياب مرجعيته أي عدم الإلمام بالسياق التاريخي"[79].

---

(78) محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط3، ص141.

(79) حليمة الشيخ. **ترجمة النص النقدي وغياب المرجعية**، أهمية الترجمة وشروط إحيائها، =

ومن هذا المنطلق يعتبر عبد الفتاح كيليطو أن النظر إلى الترجمة يكون في أحايين كثيرة مثار ريبة وحذر "على اعتبار أنها، حتى في أرقى مستوياتها، لا يمكن أن تفي بالنص الأصلي وأن تؤديه تماما"[80]، وعلى الرغم من هذا الحكم على الترجمة في علاقتها بنقل النص الأصلي، والذي لا يكاد يختلف فيه اثنان، إلا أن كيليطو يذهب في إطار طرح إشكالية الترجمة، إلى معالجة تلك الرؤية المريبة بخصوص هذه الإشكالية، وهي كونها "تسعى في الخفاء، وبوقاحة، إلى أن تأخذ مكان النص الأصلي، وأن تجعله تابعا لها"[81]. ولكن أنى يتأتى لها ذلك، مع وجود تلك الخصائص المميزة لكل لغة، والتي لا تتماثل في تحديداتها الشكلية والمعنوية وإمكاناتها الدلالية مع لغات أخرى؟.

فإشكالية الترجمة كما يتناولها كيليطو إذن تأخذ بعدا تأويليا لعلاقة التثاقف بين النصوص خاصة في المجال الأدبي باعتباره محور الدراسة المخصوصة بالبحث في هذا المقام، والمفضية بداهة إلى علاقة الأنا بالآخر، هذه العلاقة المتجسدة أساسا في الاختلاف اللغوي المؤسس حتما للاختلاف في السياق الحضاري والثقافي، والمجسد لمبدأ الهوية والذات، هذه الأخيرة والتي بفعل الترجمة تكتشف ذاتها عندما تواجه الآخر الذي يتكلم لغة غير لغتها.

وتأتي مطارحة كيليطو لهذه المسألة مع الأدب العربي قديما وحديثا، من منطلق الإنزواء والانغلاق الذي أصبح يعاني منه الأدب العربي، إذ غدا بفعل الانصهار والذوبان في ثقافة الآخر أدبا مملا على حد موقف شارل بيلا "اللهم إلا إذا كانت تربطه وشائج قربى بالأدب الأوربي. نظام القربى هو ما ينقذ بعض الكتب العربية"[82]. هذه الحقيقة المرة هي التي عمد كيليطو إلى توضيحها، والتي خصص لها مصنفه (لن تتكلم لغتي)، والذي

---

= المجلس الأعلى للغة العربية، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2007، ص61.

(80) عبد الفتاح كيليطو. **الأدب والارتياب**، ص55.

(81) المصدر السابق. ص55.

(82) عبد الفتاح كيليطو. **لن تتكلم لغتي**، ص21.

عليه مدار محور هذه القضية، إذ عمد إلى استعارة نماذج من الأدب العربي القديم والحديث، بالإضافة إلى استقرائه التأويلي لها ولمجموعة من المرويات السردية من أخبار وسير ورحلات... متعددة الأبعاد والمواقف والوقائع، وهو بذلك يغور "في ذاكرة التقاطب والسجال والتمركز الذي يولده الاختلاف اللغوي والغيرية الثقافية، وينفتح على هموم الحاضر بصدد هيمنة لغات وثقافات بعينها ونزعة (التعالي) المتولدة عن مثل تلك السيطرة والانتشار"[83].

وفي هذا الإطار المفاهيمي يستحضر كيليطو كمثال على ذلك أدب المنفولوطي في افتتاحية كتابه (لن تتكلم لغتي)، بوصفه معبرا عن إشكالية اللغة وعلاقة الأنا بالآخر. فحقيقة جهل المنفلوطي باللغات الأوربية أمر لا ينكر، كما أن تمرسه في اللغة العربية أمر مؤكد. لكن شخصيته تضم في طياتها انشغالا ضمنيا بالآخر، من خلال ذلك السؤال الذي لا يتراءى على صفحات كتبه والذي يسكن كيانه وهو: "كيف أكون أوربيا"[84]، وحقيقة هذه الازدواجية في شخص المنفلوطي يحددها كيليطو عن طريق تلك الرؤية السيميائية لصورته على غلاف كتبه مصحوبة باسمه دون إشارة في معظمها إلى أسماء المؤلفين الحقيقيين، فهذا اللباس الأزهري التقليدي المهيب، ذو الأصول العربية والمكلل بعمامة ونظرة ثاقبة، يخفي سرا يعبّر عن حقيقة عميقة الدلالة، وهي ولوعة بالألبسة الداخلية الأوربية، وهو بالنسبة لكيليطو ذو معنى هزلي مأساوي خفي لا يظهر "كما لا تظهر أسماء المؤلفين الأوربيين"[85].

وهذا تجسيد صريح وفق رؤية ثاقبة لعلاقة الأنا بالآخر من منطلق الإنهزامية والضعف، والذي يؤدي إلى الحكم على الثقافة العربية بالجمود والتكرار وعدم الابتكار والتجديد. فإشكالية الترجمة إذن ووفقا لهذه الرؤية التي يطرحها كيليطو تضع أمامنا إشكالية أخرى ذات صلة وشيجة بها ألا

---

(83) شرف الدين ماجدولين. **ترويض الحكاية**، ص47.

(84) عبد الفتاح كيليطو. **لن تتكلم لغتي**، ص08.

(85) المصدر السابق، ص09.

وهي إشكالية التأويل الذي يقوم على "مشكلة الإختلال في المعنى المتعادل مع معنى النص الأصلي، وعليه تكون مسألة التعادل في المعنى منشأ التأويل"[86].

فهذا التمايز الثقافي بين الأنا والآخر، يجب أن ينبني على عمق الإنغماس في البيئة المحلية، بظروفها الموضوعية لسبر أغوار آفاقها المستقبلية من خلال بنيتها التراثية المؤسّسة لمسارها الثقافي المميّز، وليس كما هو الحال عند المنفلوطي الذي "يعتبر النص الذي يعيد كتابته ملكا له، ومن ثمّ فإنه يعرضه طبقا لمزاجه النفسي والفكري غير ملتزم بشيء إلا بما تمليه عليه شخصيته بكل مقوماتها"[87].

إن فضل الترجمة يكمن في مدها لجسر التواصل المعرفي والتبادل الثقافي، وإعطاء إمكانية للإطلاع على النتاجات الفكرية الغيرية، واستثمارها في الإطار الموضوعي لبحث ودراسة الموروث الشخصي، هذا الأخير الذي لا يجب أن يكون محكوما في وجوده وواقع نصوصه الجمالية بخطاب الآخر، مما يجعله في أحايين كثيرة مجرد رجع صدى له.

وكنتيجة لذلك اكتسحت الترجمة أفقنا كما يرى كيليطو إلى درجة أنها أصبحت "تعمل حتى عندما نقرأ القدماء. نقرأ حي بن يقظان فيشرد ذهننا جهة روبنسون كروز، نقرأ المتبني فيتجه تفكيرنا إلى نيتشه وإرادة القوة، نقرأ رسالة الغفران فإذا بالكوميديا الإلهية تنبعث أمامنا شئنا أم أبينا. . . وويل للمؤلفين الذين لا نجد من يقابلهم عند الأوربيين. . . نقرأ القدماء استنادا إلى الأدب الأوربي. وكلما اقترب كتاب عربي من هذا الأدب، تضاعفت حظوظ تثمينه والإعجاب به، وازدادت فرص ترجمته"[88].

فكيليطو يستشير هنا إشكالية استيعاب النصوص العربية الكلاسيكية، لكن من زاوية عرضها على مرايا الثقافة الغربية، وهذا ما يصطلح عليه

---

(86) عمارة ناصر. **اللغة التأويل**، ص30.
(87) عبد الله ابراهيم. **السردية العربية الحديثة**، ص164.
(88) عبد الفتاح كيليطو. **لن تتكلم لغتي**، ص25-26.

(الترجمة الثقافية)، وهي لا تتمثل بحسب مفهومه في عملية نقل نص من لغة إلى لغة أخرى، لكن نقله إلى سياق ثقافي مغاير وجعلها كأنها تنتمي إليه وهذا ما يعكس "إحساسا مفارقا بالهيمنة الطاغية التي تمارسها اللغة الغالبة"[89].

وهكذا تتضح لنا تلك المغالطات الفادحة في استسهال التحولات اللغوية من سياق ثقافي إلى سياق ثقافي آخر مختلف، وحجب لغة بأخرى ومداراة فتنتها الجمالية بفعل الهيمنة والتمركز.

وهذه الحقيقة التي يصفها كيليطو، نجدها مثبتة أيضا عند نقاد وفق سياقات نقدية معينة، كما هو الحال عند أدونيس في إطار حديثه عن محددات الشعرية العربية حيث يقول: "... أحب أن أعترف أيضا أنني لم أتعرف على الحداثة الشعرية العربية، من داخل النظام الثقافي العربي السائد، وأجهزته المعرفية، فقراءة بودلير هي التي غيرت معرفتي بأبي نواس، وكشفت لي عن شعريته وحداثته، وقراءة مالارميه هي التي أوضحت لي أسرار اللغة الشعرية وأبعادها الحديثة عند أبي تمام، وقراءة رامبو ونرفال هي التي قادتني إلى اكتشاف التجربة الصوفية بفرادتها وبهائها. وقراءة النقد الفرنسي الحديث هي التي دلتني على حداثة النظر النقدي عند الجرجاني، خصوصا في كل ما يتعلق بالشعرية وخاصيتها اللغوية - التعبيرية"[90].

وعليه فإن كيليطو بإثارته لهذه الأسئلة وتفجيره لهذه الإشكالات، ينم عن تقدير منه لعمق "التفهم الفكري لعلاقة التأثر والتأثير الطبيعية بين الثقافات والشعوب، فمن خلالها تتفاعل الأفكار والمفاهيم والتصورات، ثم تنقح وتهذب، وتبدأ في إنتاج المعارف الحقيقية"[91]، فقد كان ما يهمه في هذه المسألة هو إعادة النظر في حالة الجمود الفكري المسيطر على الحياة الثقافية العربية، بغية الكشف عن القوانين والمفاهيم المحددة لها من زاوية

(89) شرف الدين مجدولين. **ترويض الحكاية**، ص48.

(90) أدونيس، علي أحمد سعيد. **الشعرية العربية**، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 1989، ص86.

(91) عبد الله ابراهيم، السردية العربية الحديثة، ص34.

خصوصية اللغة، فهي محاولة لصياغة نسق نظري في معالجة التراث العربي، وعلاقته بالسياقات الثقافية الأخرى.

هذا بالإضافة إلى دعوته إلى وجوب وضرورة إعادة النظر في دراسة النصوص الأدبية القديمة، التي لها سياق مخالف لسياق الحاضر، إلا أن نظرة الحاضر إلى الماضي مفروضة، وذلك من خلال اطلاعنا خلال القرن التاسع عشر على الأدب الأوربي، مما جعلنا مقارنين بالفعل أو بالقوة "فرسالة الغفران التي لم تترجم إلى أية لغة، بل لم تحدث نقاشا... من شأنه إثارة فضول الإطاليين... إلا أن عملية التقريب بين العملين كان لها مفعول سحري مباشر... إلى حد أنه يمكن القول بدون مبالغة إن دانتي أثر في المعري"[92]. وهذا التأثير الذي يجب الإقرار به هو الذي دفعنا حتى إلى مراجعة طريقة تناولنا لدراسة المعري، والتي تختلف عن طريقة تناول القدماء بالضرورة، ومع هذه الحال فإن كيليطو يؤكد من خلال كل هذا، على قضية بالغة الأهمية تتلخص في كوننا "نعكف على درس أنفسنا حين نعكف على النص الكلاسيكي، والخطاب عن الماضي هو في الآن ذاته خطاب عن الحاضر"[93].

فخلاصة رؤية كيليطو بصدد هذه المسألة ينم عن ذلك الانقلاب في الموقف العربي تجاه تراثه الكلاسيكي، إذ غدوا لا يتعرفون على أنفسهم من خلال الصورة التي يرسمها هذا التراث لهم، وهذا راجع في رأيه لتعرض "الأنساق الأدبية لتحول عميق في العالم العربي نتيجة للتأثير الذي مارسه الأدب الأوربي"[94]. فأصبح بذلك النظر إلى الإنتاج الأدبي الكلاسيكي تعتوره رؤية انزعاج، لغياب نموذج للكتابة يرجع إليه، نتيجة هذا الانعكاس الباهت للأدب الغربي، فإذا كانت صورة الإغريق تتجلى في الإلياذة، والإيطاليين في الكوميديا الإلهية... في حين أنّ "غياب كتاب نموذجي

(92) عبد الفتاح كيليطو. **أبو العلاء المعري**، ص20.
(93) عبد الفتاح كيليطو. **المقامات**، ص08.
(94) عبد الفتاح كيليطو. **لسان آدم**، ص77.

يتطابق مع غياب نموذج بالنسبة لعرب اليوم الكتاب هو ما لم يعد موجودا وما لم يوجد بعد"[95].

## 2 - الترجمة بين الفلسفة الشعر:

إن العلاقة بين الفلسفة والأدب ضاربة بجذورها في التاريخ، باعتبارهما شكلين من أشكال الأنشطة الإنسانية المتراوحة بين الفكر والشعور، والهادفة إلى الإرتقاء والسمو بالإنسان لإدراك معالم وأسرار الكون من إبداع وجمال، ولكل منهما سبيله في بلوغ الهدف الذي يبتغيه.

فالفلسفة بعقلانيتها وتصوراتها التجريدية الصارمة، والأدب بتجاوزه لحدود منطقية اللغة وصياغتها كشكل تعبيري خاص برمزيته ومجازاته واستعاراته.

لكن وشائح القربى بينهما تظل قائمة خاصة في مجال الأدب الأوربي حيث نجد أن "الفكر الفلسفي الغربي في بداياته اليونانية لم يكن يحتاط من اللغة الشعرية والأدبية كوسيلة لترجمة تصوراته ورؤاه"[96]. فلكل أديب نظرته الخاصة وفلسفته المميزة في رؤيته للوجود والإنسان.

إن ارتباط الأدب بالفلسفة بوصفها مرجعية فكرية لبعض إبداعاته أمر لا ينكر، فوراء الأدب الكلاسيكي تتراءى لنا الفلسفة العقلية بقواعدها العامة المؤسسة للأدب الموضوعي (الشعر المسرحي والملحمي)، وببروز الفلسفة الذاتية في تمجيدها للفرد والعاطفة والطبيعة قامت الثورة الإبتداعية في الأدب مشكلة المذهب الرومنسي، وكنتيجة لظهور الفلسفة الوضعية تأسس التيار الواقعي في الأدب. . . ولا تزال العلاقة مستمرة بل ازدادت عمقا وأصبحت أكثر ترابطا.

وعلى الرغم من عمق هذا الإرتباط فيما بين الفلسفة والأدب إلا أننا

---

(95) المصدر نفسه، ص76.

(96) محمد نور الدين أفاية. **المتخيل والتواصل - مفارقات العرب والغرب-**، دار المنتخب العربي، بيروت، لبنان، ط1993، 1، ص122.

نجد "بأن هذين النمطين من الكتابة كانا دائما في حالة صراع، فكل نمط يعتبر ذاته قطع أشواطا في سبيل تلمس الحقيقة أو اكتنه كثيرا من الحقائق"[97]. وما طرد أفلاطون للشعراء من جمهوريته وتقليده لزمام أمورها للفلاسفة، إلا دليل على تأجج الصراع بين الفلسفة الشعر.

انطلاقا من هذا الطرح التمهيدي المختصر، والمتعلق بموضوع علاقة الفلسفة بالأدب وبالشعر خصوصا، بكونه أرقى أشكال التعبير الفنية، فإننا سنحاول تتبع رأي كيليطو بخصوص هذه المسألة، والذي كان تناوله لها في إطار طرحه لعملية الترجمة الخاصة بكل منهما.

فإشكالية الترجمة بالنسبة لكيليطو تنفتح على جملة من الأسئلة لما تشكله من التباس على الساحة الأدبية خاصة ما تعلق منها بترجمة الشعر، والتي يراها تستحق إيغالا في البحث وعمقا في الدراسة والتقصي.

لقد جاءت إنطلاقة كيليطو غي إطار حديثه عن ترجمة الشعر والفلسفة في سياق الآراء النقدية العربية القديمة، واستدعائه لعبارات الجاحظ المختزلة في كون فضيلة الشعر مقصورة على العرب، مما يفضي إلى عدم استطاعة ترجمته وإنزالها بمنزلة فعل الخيانة، فمن العبث ما ترومه الترجمة في موازاتها بين النص الشعري الأصلي في لغته العربية المنقول عنها، وبين النص بعد ذلك في اللغة المنقول إليها، إذ إنه يفقد بذلك مقوماته الفنية التي تجعل منه جنسا أدبيا قائما بذاته. بعكس الفلسفة على اعتبار "أن هناك تعارضا جوهريا بين الفلسفة والشعر: الفلسفة يمكن ترجمتها فيعم نفعها كل الناس، بينما الشعر لا يتعدى نفعه العرب"[98].

يرى كيليطو أن سياق قول الجاحظ بعدم إمكانية ترجمة الشعر، لم يأت في معرض المفاخرة بجعل استعصاء ترجمته مزية تحسب للعرب، وإنما أتت في سياق التحفظ والغض من قيمته الوظائفية، لأن فائدته لا تتعدى إلى غيرهم، وهذا بناء وتأسيسا على ذلك التعارض فيما بينه - أي الشعر - وبين الفلسفة، هذا التعارض الذي يستشفه كيليطو بوضعه لسياق مقولة

---

(97) المرجع نفسه، ص122

(98) عبد الفتاح كيليطو. **لن تتكلم لغتي**، ص44

الجاحظ على أنها جاءت فيما بين متخاصمين، أحدها ينتصر للفلسفة والآخر للشعر، وكل واحد منهما ينافح عن مزية ما يدعو إليه، وعلى هذا الأساس فعبارة الجاحظ - حسب رأي كيليطو - لا تحتمل المعنى النقدي الشائع في مناصرته للشعر والإعلاء من شأنه، نظرا لخصائصه الذاتية التي لا تتأتى للغة سوى اللغة العربية، وإنما الجاحظ بمثابة الناقل لآراء المتعارضين هذا التعارض الذي "يتطابق مع التعارض بين الشفوي والمدوّن، ويتطابق مع التعارض بين ما هو حديث الميلاد (الشعر) وما هو غارق في القدم (الفلسفة): ويتطابق مع التعارض بين العرب والعجم، وخاصة اليونان"[(99)].

يرى كيليطو أن تناول الجاحظ لمسألة الترجمة، تأتي من خلال طرحه لمسألة الضيم في اجتماع لغتين على لسان واحد، فتغدو كل واحدة منهما ظالمة ومظلومة، فتكون الترجمة بناء على ذلك ناقصة بسبب التعارض والاختلاف في المعرفة باللغتين. وخوضه في إطار ترجمة الشعر والفلسفة لا ينم عن رأيه الشخصي، وإنما في عرضة لجو الصراع القائم بين نزعتين متعارضتين فهو "لا يتكلم بنفسه، وإنما ينسب الكلام إلى الغير، وهي طريقة عزيزة عليه"[(100)]. فالشمولية التي تمتاز بها الفلسفة كقاسم مشترك بين عقول الناس، لا تكون مقصورة على لسان دون آخر فتسهل بذلك ترجمتها، بخلاف خصوصية الشعر المنصب في قوالب لغوية خاصة، لا تعدو منفعته فئة المنتمين إلى سياقاته الفنية (العرب). والجاحظ في نهاية المطاف ينتمي إلى كلا المنظومتين المتعارضتين، لأن سياق كتابته "تستوي فيه رغبة الأمم، وتتشابه فيه العرب والعجم، لأنه وإن كان عربيا أعرابيا وإسلاميا جماعيا، فقد أخذ من طرف الفلسفة"[(101)].

## 3 - اللغة وصورة الآخر في أدب الرحلة:

إنّ رغبة السفر وحب الترحال والتنقل متأصل في حياة الإنسان عامة

---

(99) المصدر السابق، ص44.

(100) المصدر نفسه، ص38.

(101) المصدر نفسه، ص46.

والعربي بصف خاصة منذ أقدم العصور، حتى إن القرآن الكريم قد أخبرنا عن رحلتي قريش شتاء وصيفا، وبغض النظر عن الدوافع الباعثة على الترحال - وليدة رغبة كانت أو حاجة-، إلا أن الإنسان بفضلها يعي ذاته في اختلافه عن الآخر من خلال اكتشافه ذلك في تباين المستويات الثقافية والحضارية العامة.

وبما أن هذا الجولان لا يعد ذا قيمة كبيرة "إذ لم يتحول إلى سرد، إذا لم ينقل إلى مستمعين أو قرّاء"[(102)]، فقد غدا بذلك أدب الرحلة شكلا من الأشكال التعبيرية الواضحة، والمعبرة عن علاقة الأنا بالآخر، فتأسست بذلك كجنس أدبي "له خصوصية شكلية ومضمونية يحدده ميثاق الكتابة المراهن على المحتمل وتقصّد قول الحقيقي عبر أقنعة متعددة لا يتم فيها البوح بكيفية تأسيس المحكي الرحلي أو كيفية إنكتاب الآخر والذات، إلا لخطب ودّ المتلقي واستدراجه لمشاطرة المؤلف تجربة الغيرية بملابساتها وتكونياتها"[(103)]. فهي من خلال هذا المنظور تؤسس - إن صح التعبير - لترجمة سردية توظف إمكانات لغوية واسعة في تمثيل ورصد لأهم المعالم والظواهر الثقافية التي عايشها الرحالة في نطاق خارج عن أفقه الجغرافي بكل محدداته الحضارية.

فأدب الرحلة لا يخلو - وفق هذا المنظور - من أهمية معرفية "في مجال مبحث دراسة الصور الثقافية الغيرية التي تنتجها الشعوب عن بعضها البعض"[(104)]، فضلا عن متعتها الفنية في سرد مغامرات الرّحالة، وعجائب مختلف الأمم وغرائبها، فهي مبحث ثري يتوفر على فائدة لا تنكر في نقل صور ثقافة الآخر التاريخية والجغرافية والاجتماعية. . . وهي بكل مقوماتها

---

(102) المصدر السابق، ص63.

(103) عبد النبي ذاكر. **عتبات الكتابة- مقاربة لميثاق المحكي الرحلي العربي-**، مجموعة البحث الأكاديمي في الأدب الشخصي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، أكادير، ط1، 1998، ص07.

(104) ألفونس إتيان ديني وسليمان بن إبراهيم. **الحج إلى بيت الله الحرام**، تر: عبد النبي ذاكر، منشورات المركز المغربي للتوثيق والبحث في أدب الرحلة، المغرب، ط1، 2006، ص05.

الفنية تساهم "في تفكيك الأسس التي نهضت عليها نظرة العربي إلى الآخر بعيدا أو قريبا، وتقف على المشكلات العميقة التي تثيرها موضوعة الآخر في الثقافة"[105].

إن تناول عبد الفتاح كيليطو لمسألة أدب الرحلة تأخذ بعدا جوهريا في طرح قضية علاقة الأنا بالآخر، الذي يتمحور حول قضية الهوية المميّزة من خلال الاختلاف اللغوي، وهي قضية جدلية تمتد جذورها إلى الماضي بقدر ما تهم الحاضر، فالرحلة كفعل يضطلع به شخص معين في إطار عملية انتقاله تتشكل العلاقة المباشرة لهذه الذات بأحوال عوالم مغايرة، فتصوغه وفق سرد وصفي خطابي، فالفعل "تقوم به ذات تاريخية محملة بأحاسيس وانفعالات ورؤيات معينة، أما الخطاب فينجزه مرسل ينتج ملحوظاته وفق قواعد خاصة وغايات محدودة"[106]. ويجسد كيليطو من خلال نظرته لأدب الرحلة في الأدب العربي قديما وحديثا، عمق التصدع والهوة الحضارية إزاء مشكلة النهضة بين غرب متقدم وشرق متخلف، واختزاله لهذه المعضلة في مجال الاختلاف اللغوي.

وفي هذا الإطار يضعنا كيليطو أمام مقارنة لأدب الرحلة في الأدب العربي قديما وحديثا، وذلك وفق محورين متباينين، فإذا كان المحور العمودي هو الذي يطبع الرحلة القديمة (رحلة ابن بطوطة مثلا)، فقد غدت الرحلة في خطابها الحديث تخضع لمحور أفقي، (كرحلة أحمد فارس الشدياق).

فخطاب الرحلة العربية قديما - كما هو الحال عند ابن بطوطة - كان مليئا بالحماسة والقوة إذ القصد منه الإمتاع وذكر العجائب والغرائب والإفتخار بما عنده وليس لغيره، وهذا ما يحدد المحور العمودي كما عبر عنه كيليطو، حيث إن العجيب عن ابن بطوطة أنه بمجرد "ما أن يتخطى البلاد العربية، حتى يصير محط عناية من قبل السلاطين الذين يستقبلونه

---

(105) سعيد بنسعيد العلوي. **أوربا في مرآة المرحلة - صورة الآخر في الرحلة المغربية المعاصرة-**، دار السويدي للنشر والتوزيع، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2006، ص08.

(106) سعيد يقطين. **السرد العربي مفاهيم وتجليات**، ص200.

ويكرمونه، ولعل لاختلاف اللغة ارتباطا بهذه الظاهرة"[107]. فسفر ابن بطوطة واحتكاكه بثقافة الآخر ومعايشته لتجربته ولغته حسب كيليطو كان يشوبها إحساس بالرضا والتفوق، واهتمامه كان منصب حول "حاضر المجتمعات التي يكتشفها أثناء رحلاته، وطموحه كان التحكم في المكان، وفي خريطة العالم"[108]، والشيء نفسه بالنسبة لمعاصره ابن خلدون، الذي كانت رحلته ذات طابع خاص فهي رحلة في سياق الزمن، و"كان طموحه هو معرفة ماضي البشرية والتحكم في قوانين الصيرورة"[109]. فبين دافع الحركة والسكون في رحلة ابن بطوطة وبانتصار الحركة يكون الانفتاح على الآخر، وتكون الحفاوة والتكريم والتي يرجعها كيليطو إلى اختلاف اللغة وانفتاحها على لغات أخرى.

أما حال الرحلة في العصر الحديث (القرن التاسع عشر)، وانطلاقا من ذلك الشعور الذي ينتاب الرحالة من ضعف الأنا وسوء الحال وقوة الآخر وعلو شأنه، فإن شعور المرارة والأسف والأسى هو الذي يطبعها، وهذا ما يحدد المحور الأفقي في خطاب الرحلة المعاصر المتراوح بين إبداء الإعجاب الشديد بأسباب القوة والتقدم لدى الآخر، مع دعوة ضمنية إلى وجوب الاقتباس والاقتداء.

وهذا هو الشأن بالنسبة للرحالة في العصر الحديث، والذي مثّل له كيليطو بانتقائه لرحلتي الصفار والشدياق، فعلى الرغم من الإقرار بالقيمة التاريخية لكلا الرحلتين، إلا أن الاختلاف الحضاري والمتعلق أساسا بخصوصية اللغة، يطرح لدى كيليطو أكثر من إشكالية، خاصة في محاولة التواصل مع فكر الآخر والتعاطي مع قيمه الثقافية، فجهل الصفار بلغة الآخر يشكل عائقا في عملية التواصل والحوار معه، إذ تأتي عملية تقريب صورته في ثقافتنا مضطربة ناقصة تعوزها إمكانية استغلال اللغة كإمكانية لمد جسر المثاقفة، فالتحدث بلغة من اللغات "معناه أن تكون جهة اليمين أو

---

(107) عبد الفتاح كيليطو. **لن تتكلم لغتي**، ص59.
(108) عبد الفتاح كيليطو. **لسان آدم**، ص72.
(109) المصدر نفسه، ص72.

جهة اليسار، أما مزدوج اللغة، فإنه دائم الحركة، دائم الالتفات"[110].

والشيء نفسه يقال عن التجربة الرحلية للشدياق، والتي تكشف حسب رؤية كيليطو لحالة وواقع الفكر العربي في تعامله مع النظام المعرفي والمفاهيمي للآخر، والذي ينظر إليه دون وعي بمدى التحول التاريخي، فعلم الشدياق بالشعر واللغة العربية لم يشفعا له أمام حاضر الآخر المتفوق عليه حضاريا والمختلف عنه لغة، "فالشعر يشكل ماضي العرب، بينما التمدن يؤسس حاضر الإفرنج"[111]. فعدم الاعتراف بشعره وأدبه في واقع يختلف عنه من حيث منظومته الفكرية واللغوية على وجه الخصوص، يرجع لعدم انسجامه مع الذوق الأوربي، مما جعل من تجربته تجربة شعور بمهانة واحتقار، وذلك كنتيجة لتلك القطيعة العنيفة فيما بين عالم أوربي تحكمه نهضة راهنة، وشاعر عربي محمل بثقافة تنتمي إلى الماضي، فلم تشفع له وخيبت أمله، فما كان منه إلا ذلك الشعور المتجسد في "إهانة مزدوجة: إهانة نرجسية وإهانة ثقافية"[112]. فرحلة الشدياق ومعايشته لتجربة الآخر، لم يجانبها التوفيق في عدم مراعاتها للغة الآخر التي تعد لغة التمدن والتقدم، والتي جاءها بلغة القصيد التي لم تسعفه في انتزاع الاعتراف والتبجيل، كما كان الحال على عهد ابن بطوطة كما ذكرنا آنفا.

إن نظرة كيليطو لفكرة الالتقاء بالآخر، يبنيها على أساس التواصل الآني والمباشر، والذي يفرض مطلب التعرف على لغة الآخر، مع الإقرار بالهوية المميّزة في ارتباطها بتراثها الذي يعد شكلا من أشكال مقوماتها التاريخية، والذي به وبقراءته الواعية وفق نظرية نقدية ومنهجية يتم استشراف مستقبلها، انطلاقا من وعيها بحاضرها وعلاقتها بثقافة الآخر، لبناء وجودها وفق آليات عقلية وأسس معرفية تتجاوز بها معوقات الذات في تواصلها مع الآخر.

---

(110) عبد الفتاح كيليطو، لن تتكلم لغتي، ص29.

(111) المصدر نفسه، ص96.

(112) المصدر نفسه، ص95.

# الفصل الثالث

# قراءة عبد الفتاح كيليطو للتراث السردي العربي

## أولاً: المقامة والنسق الثقافي

لقد شغلت قضية الدراسات التراثية حيزا لا يستهان به في مجال الدراسات النقدية العربية المعاصرة، وعلى الرغم من اختلاف وجهات النظر بين الباحثين، وتباين طرق البحث والمناقشة بخصوص هذه المسألة، إلا أن مجرد الاهتمام بهذه القضية ينم عن الوعي بحقيقة هذا التراث، ليس بوصفه بحثا في ماضي الثقافة العربية فحسب، بل لكونه متصلا بالوضع الراهن، لأجل استجلاء رؤى مستقبلية واعدة. ومع تطور آليات مناهج النقد المعاصر، فقد كان للدراسات السردية العربية حظها من الاهتمام والتبجيل، على عكس مواقف النقد العربي القديم، الذي كان يؤسس معاييره النقدية على جنس الشعر دون غيره من أشكال النثر الفني.

ويعد عبد الفتاح كيليطو من الباحثين المتميزين، على الساحة النقدية العربية المعاصرة، حيث وجه مسار مشروعه النقدي إلى قراءة التراث السردي العربي القديم، من خلال مجموع الكتب والدراسات التي قدمها في هذا المجال. والتي تمتاز بنوعية الطرح المتجدد في ميدان التفكير الأدبي بصفة عامة، وما تعلق منه بالنقد على وجه الخصوص، لما تتسم به من جدية طرح السؤال النقدي، والتفتح على مجالات النقد المعاصر، بعيدا عن تعقيداته الاصطلاحية تنظيرا وتطبيقا. فجاءت إشكاليات بحوثه منصبة حول مخاتلة ذخائر الأدب العربي القديم والحديث، مستفيدا في الوقت ذاته مما

وصل إليه الدرس النقدي المعاصر من تقنيات منهجية وآليات إجرائية.

وفي إطار اشتغاله بالتراث السردي العربي، ركز على أهم أنماطه الحكائية، ممثلة أساسا في فن المقامة، والذي خصص له مصنفين من أبحاثه، أولهما كتاب: (المقامات)، الذي هو في الأصل يشكل أطروحة الدكتوراه التي تقدم بها في إطار بحثه الأكاديمي، والثاني هو كتاب: (الغائب)، والذي ضمنه تحليلا للمقامة الكوفية للحريري، وقرأها قراءة نقدية متميزة، من العنوان إلى النهاية. هذا بالإضافة إلى اهتمامه بالأشكال والأنواع السردية المختلفة، في مضامين كتبه الأخرى، كاهتمامه بقراءة كتاب (الليالي) و(كليلة ودمنة) وغيرها..وهذا التنويع في دراسة أنماط السرد العربي القديم بشتى أنواعه وأجناسه، يأتي انطلاقا من فكرة إيمانه، أنها جميعا محكومة في إطار نسق ثقافي موحد، ودعوة منه إلى افتراض وحدة في الثقافة العربية الكلاسيكية، وهذا ما كنا قد فصلنا فيه القول في الفصل السابق.

وفي هذا الفصل، والذي خصصته لقراءة عبد الفتاح كيليطو للموروث السردي العربي، سنحاول التعرف على تقنيات القراءة المعتمدة من الباحث في مخاتلته لنصوص السرد العربي، لاستجلاء المنهج الذي يعتمده، وهذا ما سيتجلى لنا من خلال تتبع قراءة الباحث لفن المقامات، وكتاب (ألف ليلة وليلة)، ومن خلال شبكة الأسئلة المنفتحة، التي صاغها الباحث، لأجل إعادة قراءة التراث السردي العربي، والكشف عن خفاياه وأسراره الإبداعية.

## 1 - الفضاء الدلالي للمقامة

ينطلق عبد الفتاح كيليطو في افتتاحية كتابه: (المقامات)، من محاولة تحديده لمصطلح كلمة (مقامة)، وإعطائها تصنيفا نوعيا، يختلف عن مجمل أنماط السرد الأخرى، فهي حسب رأيه ليست "حكاية خرافية. فليس للحكاية الخرافية مؤلف، ومن العبث محاولة الوصول إلى نسختها الأصلية، وما يمكن هو مساءلة الراوي الحالي الذي استقاها من رواة تضيع لائحة أسمائهم في ماض يتزايد بعدا. وعلى العكس، فقد رأت المقامة النور في

لحظة محددة، ولها مؤلف، ولهذا المؤلف سيرة يمكن الرجوع إليها"[1]. لكن وفي المقام نفسه، فإنه يرى بعد الحكم عن المقامة بوصفها نوعا أدبيا، له سماته الثابتة والمميزة. فمن خلال قراءته لمجموع مظاهرها، رأى أنه يستلزم في هذا السياق البحث عن السمات الثابتة في بناء النص المقامي، مع دعوته إلى عدم التسرع والتحمس لسمة من السمات، والجزم بأنها الأصل المكون لبنائها النصي، وبذلك تميزها النوعي.

ومن أجل تقديم وجهة نظره بخصوص هذه المسألة، فقد عمد كيليطو إلى التأكيد على أن "المظاهر المتعددة للمقامة تجعل الترابط ممكنا، بل ضروريا، شرط ألا ننسى أننا في كل مرة لا نتعامل إلا مع مظهر واحد. ليس من المنهج الجيد أن يغشي على بصرنا واحد من الانعكاسات، فنضخمه ونعلن أنه أصل المقامة"[2]. وقد قدم في هذا السياق المظاهر الثلاثة للمقامة كما حددها كل من الثعالبي والحصري، والمشكلة حسب تحديدهم من: الأسلوب الرفيع الأنيق، موضوعة الكدية، نسبة الخطاب. لكن ولا واحد من هذه المظاهر الثلاثة، إذا نظر إليها منفردة، ترقى لأن تكون خاصة بفن المقامة وحدها، دون غيرها من أشكال السرد الأخرى، أو حتى غير السردية منها. فخاصية الأسلوب مشتركة بين المقامة وبين أشكال النثر الفني الأخرى كفن الرسالة، أما موضوعة الكدية، فهي أيضا حاضرة عند الجاحظ وابن دريد. ونسبة الخطاب إلى الشخصيات المتخيلة، هي جامع مشترك بين جل أشكال الحكي التخييلي، كما هو الحال في كتاب (الليالي) و(كليلة ودمنة).

من هذا المنظور جاء تأكيد كيليطو على مظهر رابع، ينم عن انشغال الباحث بتدقيق المفاهيم والحدود، لتدعيم أبحاث التأصيل الثقافي، وفق رؤية معرفية ونقدية، تستعير مفهوم الحفر المعرفي لميشيل فوكو، والذي يتحدد غرضه - أي الحفر المعرفي - في "اكتشاف (الأنساق الأساسية في ثقافة ما) من حيث تحدد وتحكم اللغة وفضاءاتها الإدراكية ومجالاتها

---

(1) عبد الفتاح كيليطو. **المقامات - السرد والأنساق الثقافية -**، ص05.

(2) المصدر نفسه، ص97.

التبادلية وتقنياتها وقيمها وتراتب ممارساتها"[3]. فجوهر البحث عند كيليطو يكمن في تتبع مصادره، وبحث العناصر المكونة للمفهوم، وهذا الحفر المعرفي النقدي يعتبره كيليطو "عادة منهجية يتم الخضوع لها دون انشغال بتدقيق حدودها"[4].

إن المظهر الرابع الذي أكد عليه كيليطو، هو المتعلق أساسا بالبنية السردية والوظائفية الخاصة، أي ثبات الشكل السردي للمقامة، بحيث إن استجلاء هذا المظهر غير عصي على أي قارئ، فهو ظاهر في تشكل النص المقامي إذ "تكفي قراءة المقامات الأولى لإدراك أن الأفعال السردية تتبع في كل واحدة منها، تسلسلا ثابتا. ويوجه قراءة المقامات الأخرى توقع، يخيب أحيانا، بعودة هذا التسلسل ذاته"[5].

وبعد هذا العرض لتحديدات دلالة المقامة، خلص كيليطو إلى أن للمقامة مظهرها المميز، والذي لا يتراءى لنا في النصوص الأخرى، وهو بنيتها السردية الثابتة، وهي حسب رأيه الأساس في تصنيف المقامة بكونها مقامة، وما البحث عن سوابق المقامة أو مثيلاتها في النصوص السابقة لها أو اللاحقة بعدها، فما هي - حسب تعبير كيليطو - إلا محاولة للمقارنة، ونحن معها "مجبرون على الاعتراف بأن من بين كل خصائص المقامة، تكون البنية السردية هي الأشد استعصاء على الترابطات، وأنها، في النهاية، تشكل الخصيصة الذاتية للمقامة"[6]. وهذا ما دفع به أيضا إلى النظر في المقامة كشكل لا كنوع، شأنها في ذلك شأن القصيدة، وذلك لانفتاحها وتضمنها لأنواع مختلفة سردية وشعرية فهي "مندرجة في دائرة التعدد والمزيج"[7]. فمقامات أي مؤلف تشكل نوعا فرعيا يندرج ضمن الشكل العام لفن المقامات، وهذا على غرار أنواع الشعر من مديح وهجاء

---

(3) السيد ولد أباه. **التاريخ والحقيقة لدى ميشيل فوكو**، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط2، 2004، ص103.

(4) عبد الفتاح كيليطو. **المقامات**، ص07.

(5) المصدر نفسه، ص97.

(6) المصدر نفسه، ص97.

(7) المصدر نفسه، ص06.

ورثاء. . . المندرجة في إطار البناء العام للشعر كشكل عام تنضوي تحت لوائه هذه الأنواع الغرضية، لذا "فمن مصلحة الباحث أن يرى في المقامة شكلا. فالقصيدة، على أي حال، شكل لا نوع، ولم يمنعها ذلك من أن تتضمن أنواعا مختلفة"[(8)].

إن حديث عبد الفتاح كيليطو عن المقامة كشكل، ينفتح على أنواع سردية وشعرية مختلفة، هو ما دفع به إلى دراسة المقامة في إطار النسق الثقافي الذي نشأت فيه، من خلال موازاتها مع مؤلفات معاصرة لها، وهذا ما سنتطرق إليه بالتفصيل في العنصر الموالي. أما عن الخصيصة المميزة لها، وهي البعد الوظائفي لبنيتها السردية، فإننا أرجأنا الحديث عنه بعد التطرق إلى انفتاح النص المقامي، وهذا التزاما منا لمنهج الدراسة المقدمة من قبل كيليطو في كتابه (المقامات)، الذي يشكل عمدة مباحث هذا الفصل، مع كتاب (الغائب) المخصص لتحليل المقامة الكوفية.

## 2 - انفتاح النص المقامي:

عقدنا في الفصل الأول من هذه المذكرة، مبحثا كنا قد خصصناه لتشكل أنواع السرد العربي القديم، وتحدثنا عن مجمل تلك الأنماط السردية من أسطورة وخرافة وسيرة شعبية ومقامة. وأثناء حديثنا عن المقامة، تطرقنا إلى فكرة انفتاحها على عديد من أجناس السرد الأخرى من خبر، وشعر، ورسالة، ومناظرة وغيرها. لكن حديثنا عن انفتاح النص المقامي في هذا السياق من البحث، لا نقصد منه ما كنا قد أشرنا إليه آنفا، وإنما المقصود هو انفتاح هذا النص، أثناء تناوله بالدراسة والتحليل، على نصوص أخرى، معاصرة للنص المقامي، وخاضعة لنفس النسق الثقافي، مما تشكل معينا حقيقيا في التعرف على خصوصية النص المقامي، وتحديد موقعه بين مجمل النصوص المصاحبة له، والخاضعة لنفس نسقه الثقافي.

ليست المقامة نصا سرديا منغلقا على نفسه، بل هي في إطار نشأتها

---

(8) المصدر نفسه، ص05.

وتطورها، خضعت لتفاعل نصي، أسس لعلاقة الإبداع بالتلقي، في خضم نسق ثقافي موحد، هذا النسق الثقافي الذي يعرفه كيليطو بأنه "مواضعة (اجتماعية، دينية، أخلاقية، استيتيقية..) تفرضها، في لحظة معينة من تطورها، الوضعية الاجتماعية، والتي يقبلها ضمنيا المؤلف وجمهوره"(9). وهذا ما يجعل النص منفتحا على نصوص أخرى، مؤطرة في مجملها لما يصطلح عليه بالنص الثقافي، لذا نجد كيليطو قد أسس في بحثه عن المقامات لدراسة موازنة فيما بينها، وبين نصوص سردية من القرن الرابع الهجري، وهي (مسائل الانتقاد) لابن شرف القيرواني، و(دعوة الأطباء) لابن بطلان، و(مقامات) ابن ناقيا.

لقد تنبه كيليطو في جانب هذه المسألة إلى تلك العلاقة فيما بين الأنواع السردية والنسق الثقافي، مما يقتضي إجرائيا قراءة النصوص "والأنساق التي تلك صفتها قراءة خاصة، قراءة من وجهة نظر النقد الثقافي، أي أنها حالة ثقافية، والنص هنا ليس فحسب نصا أدبيا وجماليا، ولكنه أيضا حادثة ثقافية"(10).

إن مقاربة كيليطو للمقامة، يأخذ بهذا الصدد حشدا من الحفريات المعرفية والتاريخية والفنية، فتأسيسا على هذا الاستحضار المعرفي وأنظمته التركيبية والنقدية، تنبني عملية الإدراك المنهجي للخطاب القصصي، ولنص المقامة على وجه التحديد، وهو تأويل منهجي للنص "بغية الوصول إلى تحديد طابعه الخاص من حيث هو واقعة نوعية. ولا غرو، فإن كل قول، وكل نص، مهما يكن من تشابه بينه وبين غيره من الأقاويل أو النصوص، لا يمكن أن يجئ مطابقا تماما لما تقدم عليه"(11).

وفي إطار النسق الثقافي، أسس كيليطو قراءته للمقامة، والتي لا يتسنى لنا فهمها، إلا من خلال استيعاب المضامين والحيثيات التي تقدمها

---

(9) المصدر السابق، ص08.

(10) عبد الله الغذامي. **النقد الثقافي -قراءة في الأنساق الثقافية العربية-**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2005، ص78.

(11) زكريا إبراهيم. **مشكلة البنية**، ص145.

النصوص الأخرى المجاورة لها في السياق الثقافي العام والموحد، والمجاوزة لها في خصوصية مضامينها وأشكالها، وبين هذا التجاور والتجاوز تفسح مساحة التأمل والتأويل.

وعليه عمد كيليطو إلى استجلاء خاصية المقامة من عدة أوجه، فرضتها تلك الموازنة فيما بينها وبين النصوص المعاصرة لها. فهي في فضائها تقترب من مؤلفات الجغرافيين العرب في القرن الرابع للهجرة، الاصطخري، والمقدسي وابن حوقل، فقد "قصروا رؤيتهم عمدا على مملكة الإسلام، وكان الهمذاني يستبين تماما هذه الملاحظة للمقدسي: (ولم نذكر إلا مملكة الإسلام حسب، ولم نتكلف ممالك الكفار لأننا لم ندخلها ولم نر فائدة في ذكرها)"[12]. والراوي في المقامة ينتقل بين عصور مختلفة، وحتى أنه يروي أحداثا لم يحضرها (المقامة البشرية). فهذه حسب رأي كيليطو مشكلة زمنية، إن هذه التحولات للشخصية عبر الزمان والمكان، تؤدي إلى تحولات في المقامة بتحول الدور الموضوعاتي لها، وهي تعبير عن دوام هوية عبر تعاقب الأجيال. إنها شخصية براقشية تظهر فقط وفق "ما تسمح له الأنواع الأدبية التي يستقر فيها، فكيانه هو التغير"[13].

كما آثر في سياق بحثه مقاربة غير مباشرة، في استجلاء البنية المشتركة للنص المقامي، بتحليله لنصوص سردية قريبة من نص المقامة، وهذا لأجل الإحاطة بمجمل الخصائص والسمات الذاتية والمشتركة فيما بينها، وهذا إسهاما منه لتوسيع نموذج الدراسة، وإكسابه أكثر مرونة في استيعاب مجموع النصوص السردية، واستجلاء سمات المقامة الخاصة بها كنوع من بين مجموع الأجناس النثرية الأخرى، من أجل ذلك عمد كيليطو إلى قراءة بعض النصوص القريبة في تشكلها من نص المقامة، بل تنسب في أحايين كثيرة إلى جنس المقامة، وهذه النصوص هي (أحاديث ابن شرف)، و(دعوة الأطباء) لابن بطلان، و(مقامات ابن ناقيا).

يرى كيليطو أن العلاقة بين (الأحاديث) التي وضعها ابن شرف

(12) عبد الفتاح كيليطو. **المقامات**، ص11-12.
(13) عبد الفتاح كيليطو. **الأدب والغرابة**، ص84-85.

القيرواني والمقامات ليست بالغة الوضوح. فالحديثان يتناولان جانبين اثنين، أولهما يتعلق بخصائص الجانب الأسلوبي في الشعر، والثاني يدور حول النقد الشعري، وعلى اعتبار "أن الاهتمامات النقدية حاضرة في عديد من المقامات، فهي بعيدة عن أن تشكل المظهر الذي يلفت النظر للوهلة الأولى في مؤلف الهمذاني"(14). لكن بالرغم من ذلك، فقد راح كيليطو يحدد نقاط الاختلاف فيما بين أحاديث ابن شرف، ومقامات الهمذاني، على الرغم من افتراض كيليطو جعل الأحاديث استمرارا للمقامات في جانب من جوانبها، أما الجانب الآخر فإنه لا يخلو بحسب موضوعها من نقد أدبي صريح، مما يحتم إلحاقها بالتآليف النقدية.

وانطلاقا من موضوع أحاديث ابن شرف، والتي يطمح إلى جعلها - حسب رأي كيليطو - خطابا "مطابقا وشفافا، دون أي خداع، أي يعين بدقة موقف قائله. أي خطابا مقدودا، لائقا ومناسبا، لا يجعل لابسه متنكرا، بل على العكس يكشف عن حدوده. ويمكنه أن يكون شعار هذا الخطاب الثابت والمجزأ، لكل حسب كينونته، وحسب ما لديه"(15). وهذا ما يتنافى وطابع خطاب المقامة الهزلي والتهكمي والانتهاكي، فمسلمة الاتساق التي يرومها ابن شرف لا تتحقق في نص المقامة، وعليه فإن ما خلص إليه كيليطو في إطار هذه المدارسة هو: "أن الأحاديث تختلف كثيرا عن المقامات. لنتخيل عيسى بن هشام ثابتا ومتزنا، في صحبة، لا أبي الفتح، بل أديب يشترك معه في أدق تفاصيل رؤيته للعالم، فسنحصل إذ ذاك على صورة دقيقة للأحاديث"(16).

ينتقل كيليطو بعد ذلك إلى كتاب (دعوة الأطباء) لابن بطلان، لكن غرض الباحث من هذا، ليس تلمس صدى للمقامات في هذا المصنف، وإنما هو كما يحدده محاولة "استجلاء خصائص خطاب يعرف تجسدات متعددة"(17). هذه التجسيدات التي قد تنعكس على تسمية نمط الخطاب، فتغدو بذلك متعددة ومختلفة، وهذا هو الشأن الذي وقعت فيه (دعوة

(14) عبد الفتاح كيليطو. **المقامات**، ص105.
(15) المصدر نفسه، ص118.
(16) المصدر نفسه، ص119.
(17) المصدر نفسه، ص121.

الأطباء)، فمنهم من اعتبرها رسالة لابن أبي أصيبعة، ومنهم من اعتبرها مقامة كما هو الحال عند ابن القفطي.

أما عن التسمية الأولى فقد نفاها كيليطو، فدعوة الأطباء ليست رسالة بحكم أنها لا تحمل اسم المرسل إليه، أو ما يدل عليه، في حين أن النقطة التي استأثرت اهتمامه، هي التسمية الثانية، أي تسمية المقامة التي أطلقها ابن القفطي، فراح الباحث يقيس هذا النص بنص المقامة، من خلال تتبع البنيات السردية التي تتأسس عليها المقامة الهمذانية، وموازاتها بما جاء عند ابن بطلان، فإن كان إسناد الخطاب فيها متوفر، فإنها تفتقد إلى عنصر هام تقوم عليه المقامة وهو عنصر التعرف، إذ "لا نصادف (التعرف)، وأثر عودة الشخصيات، وتكرار شكل سردي في كل المقامات"[18]. مما يخرجها من دائرة النوع الذي تنتمي إليه المقامة بمظاهرها الشكلية الثابتة.

أما المصنف الثالث الذي اعتمده كيليطو في دراسته للمقامة وفن أنساقها الثقافية، والمؤلفات المعاصرة لها، فهو (مقامات ابن ناقيا)، والشئ اللافت فيها أنها موسومة بكلمة مقامة، بالإضافة إلى أنها كتبت فيما بين عهد الهمذاني والحريري، "وقد عالجت مقامات ابن ناقيا، الفكرة نفسها التي عالجها البديع من قبل، وهي الكدية. أما أسلوبها فقد كان مقصرا عن أسلوب البديع. وقد يكون ذلك أحد أسباب عدم اشتهارها وانتشارها بين الناس"[19].

ويبدأ كيليطو في تناول مقامات ابن ناقيا، انطلاقا من الاستهلال الذي جاء في مطلع مقدمتها، والذي عبر فيه صاحب المقامات، على أنها "حكايات أحسنا العبارة فيها، وهذبنا ألفاظها ومعانيها [. . .] وقد سلك بعض المتقدمين هذه المذاهب في مثلها [. . .] وإنما وسمتها باسم مستعار على عادة الشعراء في تشبيب القاصد والحكماء في وضع الحكمة على ألسنة البهايم وليس ذلك بمحظور"[20]. فلفظ الحكاية - حسب رأي كيليطو - هو موضوع بمعنى المحاكاة، وهذا ما يفيده سياق ورودها في النص، وبناء

(18) المصدر السابق، ص130.

(19) عبد المالك مرتاض. **فن المقامات في الأدب العربي**، ص226.

(20) عبد الفتاح كيليطو. **المقامات**، ص131.

عليه، فإنه - أي ابن ناقيا - يوردها ولفظ الحكاية كمترادفين، هذا بالإضافة إلى الاختلاف فيما بين مقامات الهمذاني وابن ناقيا، بخصوص التسمية النمطية للرواة. فالراوي في المقامات الهمذانية هو عيسى بن هشام، وهو "يلعب دورا مختلفا في كل مقامة، رغم احتفاظه بالاسم نفسه و. . . ليس الحال هكذا عند ابن ناقيا حيث يتجمد رواته كل واحد منهم في دور وحيد وهيئة ثابتة"[21]. وهذا هو جوهر الخلاف فيما بين تشكل النصين، فالمقامة عند الهمذاني تبقى سيدة الريادة لتشكلاتها النوعية المميزة لها عن كل الأنماط السردية الأخرى.

## 3 - البنية السردية للمقامة:

لقد كان للمقامة حضور كبير في مجال الدراسات والبحوث المنصبة حول تلمس كينونتها كإبداع أدبي، له خصوصياته المميزة عن بقية أشكال النثر السردي، وذلك بغية تلمس كينونتها، أو إشكالية انتمائها إلى جنس أدبي أو الخروج عنه، لما يفرضه قلق النص المقامي، من خلال البنى السردية التي تحكمه، بوصفها التزامات شكلية، لها فاعلية أدبية في نسيج نصها تؤدي وظيفة بنيوية في علاقة العناصر المكونة لها.

إن الوقوف على البنية السردية للمقامة، تستدعي البحث على مجمل عناصرها في النص المقامي سواء عند الهمذاني أو الحريري، على اعتبار أن مقاماتهم تشكل الخلفية المعيارية التي يبني عليها النص هوية انتمائه. فيبحث بذلك عن عناصر هذه البنية والمحددة بالراوي في بناء العالم السردي، وبنية الاستهلال السردي، ولغة السرد. وتستدعي الوقفة المفصلة لعناصر هذه البنية السردية للنص المقامي "النظر إليها مجددا ضمن نسيج البنية السردية بوصفها مكونات متداخلة يعمل تضافرها معا على منح تلك البنية وجودا وتميزا"[22].

---

(21) المصدر نفسه، ص139.

(22) عبد الله إبراهيم. **موسوعة السرد العربي**، ص256.

### أ - إسناد الخطاب:

من هذا المنطلق جاءت قراءة كيليطو للبنية السردية للمقامة، هذه البنية التي لها خصوصية تجعل من المقامة مقامة، كشكل أدبي مميز كما أشرنا إلى ذلك من قبل. مع دعوة كيليطو إلى عدم الانخداع بشكل أو مظهر من مظاهر البنية السردية، وجعلها الميزة المهيمنة في خصوصية النص المقامي، مما يؤدي إلى حجب المظاهر الأخرى، ولعل من أهم المظاهر التي عالجها كيليطو، هي عملية (إسناد الخطاب)، فالمقامة توجد "حين يسند المؤلف القول، على النمط الخيالي، لشخصية أو عدة شخصيات. كثير من المشكلات تجد حلها حين نتنبه إلى أن كلمة مقامة تعني في آن واحد نوعا ونمطا من الخطاب"[23]. فالمؤلف غير متكلم بنفسه، إنما فوض فعل الكلام إلى شخصية متخيلة، وقد أمكن لكيليطو من خلال هذا الطرح، التمييز لفن المقامة وإعطائها موقعها الخاص، في إطار انتظام الأشكال الأدبية الأخرى، حيث إن القول بإسناد الخطاب إلى شخصيات متخيلة، يجعل من المقامة "شكلا أدبيا جامعا لجميع أنواع الحكي التخييلي، فالخرافة بذلك يمكن اعتبارها مقامة كنصوص بديع الزمان تماما..أي إن المقامات شكل يتضمن داخله أنواعا فرعية من المقامات... حيث تستعمل إما لتشير إلى نصوص تقلد التشكيل الخاص بمقامات الهمذاني، وإما لتشير إلى نمط من الخطاب يتميز بإسناد القول فيه إلى شخصيات تخييلية"[24].

وقد اعتمد في مبحث (تصنيف الأنواع)، من كتابه (الأدب والغرابة)، إلى إعطاء تحليل لمسألة إسناد الخطاب، من خلال اعتماد علاقة المتكلم بالخطاب، والتي لا تخرج في رأيه عن أنماط خطابية أربعة:

1. المتكلم يتحدث باسمه.
2. المتكلم يروي لغيره.
3. المتكلم ينسب لنفسه خطابا لغيره.

---

(23) عبد الفتاح كيليطو. **المقامات**، ص129

(24) نادر كاظم. **المقامات والتلقي**، ص399.

4. المتكلم ينسب لغيره خطابا يكون هو منشئه.

وشخصيات المقامة وفق هذه الأنماط، والتي حصرها كيليطو في نمطين:

1. الخطاب الشخصي.
2. الخطاب المروي.

تنتمي إلى الخطاب المروي، هذا الخطاب الذي يمكن أن يكون بنسبة أو بغير نسبة، أما إن كان بنسبة، فهي إما أن تكون صحيحة أو زائفة أو خيالية. وعليه وبما أن المقامة تنتمي إلى نمط الخطاب المروي، فهي بنسبة خيالية، لأن "أبو الفتح وعيسى اسمان غير معروفين خارج المقامات، ليس لهما حياة مستقلة عن النص الذي يضمهما ..فأشخاص الهمذاني (من ورق) أي أنهم خياليون"[25].

ب - البنية اللغوية:

تعد المقامة من أكثر أشكال الفنون الأدبية النثرية، التي أخذت بحظ وافر من الصنعة اللغوية، والمحسنات اللفظية. إذ غدت هذه الظاهرة من أشد الظواهر لفتا لانتباه القارئ، لما تمتاز به من تعقيدات لغوية، وصناعة لفظية تجعل "الحركة السردية للشخصيات تتوارى خلف كثافة الأسلوب ووعورته"[26]. إن إشكالية البنية اللغوية للمقامة، أثارت اهتماما كبيرا من جل الدارسين المهتمين بهذا الفن النثري، ولعل الطابع السائد لهذا الأسلوب المقامي يغلب عليه كثير من الحرج والانزعاج.

ولا أدل على هذا ما أثارته المقامة (الجاحظية) للهمذاني من ردود نقدية ساخطة على الأحكام التي خص بهذا الهمذاني الجاحظ، وذلك من خلال الحكم على أسلوبه وكتابته بأنه "قَلِيلُ الاسْتِعَارَاتِ، قَرِيبُ العِبَارَاتِ. مُنْقَادٌ لِعُرْيَانِ الكَلَامِ يَسْتَعْمِلُه، نَفُورٌ مِنْ مُعْتَاصِهِ يُهْمِلُه. فَهَلْ سَمِعْتُم لَهُ لَفْظَة

---

(25) عبد الفتاح كيليطو. **الأدب والغرابة**، ص33-34.

(26) عبد الله إبراهيم. **موسوعة السرد العربي**، ص238.

مَصْنُوعَة، أَوْ كَلِمَة غَيْرَ مَسْمُوعَة"[27]. لقد كان محمد عبده شارح مقامات الهمذاني أول المنتقدين لهذه الأحكام في حق الجاحظ، واعتبره تجنيا صريحا، إذ إن "هذه الأوصاف التي يعدها كأنها من مناقص كلام الجاحظ هي أعلى مزايا الكلام عند أهله وهي التي ترفع مقامه على غيره وهذا المذهب الذي سلكه الجاحظ هو مذهب رجال البلاغة الأولين ومجال فرسانها السابقين. أما المصنوعات فهي من أحداث الموضوعات لا ينظر إليها إلا صبية هذه الصناعة"[28]. وهذا تعريض صريح بكون الهمذاني واحد من أولئك المولعين بالمصنوعات اللفظية، حيث إنه كما يقول شوقي ضيف: "كان يتخذ اللفظ الغريب كطرفة فنية يعيب بها الجاحظ وغيره من سابقيه"[29].

إن هذه المواقف لا تكاد تختص بمحمد عبده وشوقي ضيف، بل قد تتسع في امتدادها إلى جل القراء والناقدين، فعبد الملك مرتاض مثلا في كتابه (فن المقامات)، وعلى رغم ما نلمسه من إعجاب بالهمذاني ومقاماته، إلا أنه بخصوص هذه المسألة، أكد على أن حكم الهمذاني على الجاحظ "لم يكن نقدا، وإنما كان طعنا وثلبا وهدما، لأن البديع كان يريد أن يجرد الجاحظ من كل فضل، ويهدم سمعته الأدبية لهذه الأسباب الفاسدة التي ذكرها كمبادئ نقدية، في حين أن الحق هو غير ذلك"[30].

لكن ما يهمنا بصدد هذه المسألة، هو الموقف الذي اتخذه عبد الفتاح كيليطو في تعامله مع هذه البنية اللغوية التي تطبع بناء النص المقامي. يرى كيليطو أن خصائص النثر الفني، تسير في انطلاقة مستقيمة، سواء أكان هذا النص استدلاليا أو سرديا، أو كان للجاحظ أو لغيره، إذ إن مبتغاه أن يكون "هادفا على الخصوص إلى استمالة القارئ والتأثير عليه لإقناعه بصحة رأي من الآراء حتى وإن كان هذا الرأي يبدو فاقدا في البداية لأي

(27) مقامات الهمذاني، شرح محمد عبده، موفم للنشر، الجزائر، 1988، ص114.

(28) المرجع نفسه، هامش 21، ص118.

(29) شوقي ضيف. **الفن ومذاهبه في النثر العربي**، دار المعارف، القاهرة، ط12، ص253.

(30) عبد المالك مرتاض. **فن المقامات في الأدب العربي**، ص181.

مبرر"[31]. وهذا على عكس خصوصية التشكل اللغوي للمقامة، التي تسعى بفضل هذا الخلق اللغوي إلى تأسيس وإنشاء ما اصطلح عليه كيليطو (شعرية الكتابة المرموزة)، فهو حسب رأيه نوع من النثر منبثق "عن روح مخالفة ويجعل في المقدمة، بدل بلاغة الإقناع، شعرية الكتابة المرموزة"[32].

وهذا الطرح الجديد من كيليطو، يجعله يقف في الطرف النقيض من الدراسات السابقة المتبرمة من تكلف الصنعة اللفظية، المشحونة في متن النص المقامي المحكي. إن كثافة هذا المظهر اللفظي يأخذ حسب تصور كيليطو بعدا جماليا، إذ بفضله "يتوارى المعنى في أفق عائم، ومن أجل الوصول إليه يجب اقتحام عقبة الغريب والمجازات. الكتابة المرموزة مبنية بشكل يحفر مسافة بين الدال والمدلول: لذا فهي بحاجة إلى عملية شاقة لفك الرموز"[33]. هذا الرأي المميز من كيليطو، يفرض وجوب قراءة النص ومخاتلته وفق طبيعته البنائية المعطاة، وتقبلها كما هي، ومحاولة تفسيرها بعد ذلك.

ب - بنية التعرف:

إن فكرة (شعرية الستار)، في المقامة، كما حدد معالمها كيليطو، تدين سماجة الموقف المعادي للغة المقامة، وتدعو إلى رفع هذا الستار المسدل على المعنى المتواري وراء هذه التشكلات اللغوية المرموزة. فهذا التخفي هو البؤرة المركزية التي تتأسس عليها بنية المقامة، فبين جدلية الواضح والمستور، والمألوف والعجائبي، يتأسس البحث الدائم في كشف الكينونة المتخفية للمعنى ولصورة المعنى في النص المقامي، وعليه فإن "الاستتارالتخفي إذن سمة من سمات الشعرية الجديدة التي يصدر عنها بديع الزمان، والتي تميز مقاماته. فكما أن أسلوب هذه الأخيرة يعد ستارا يختفي

---

(31) عبد الفتاح كيليطو. **المقامات**، ص74.

(32) المصدر نفسه، ص74-75.

(33) المصدر نفسه، ص75.

وراءه ثراء دلالي وافر، فكذلك كانت شخصياتها التي تشكل بأفعالها فضاء المقامات التخييلي"[34].

وهذا الأنموذج المتمثل في التستر والتخفي الذي يطبع النصوص المقامية، على مستوى الشخصيات، أي بين الراوي والبطل. فشخصية البطل في المقامة هي شخصية متميزة في عملية بناء عناصر السرد المقامي. إن اللقاء المتكرر بين الراوي (عيسى)، والبطل (الاسكندري)، يحيل "إلى هذه الدهشة المتجددة دائما والتي تتلو تعرف عيسى بن هشام على أبي الفتح، والتي تختم غالبا المقامة"[35]. فالمفاجأة تتكرر مع كل لقاء، ويتم التعرف على ذلك بعد خلع قناع التخفي لشخصية البطل المتنوعة، والمتنقلة في مسارها السردي في فضاء الأدب عبر وسيلة اللغة والحديث والشعر والنثر. هذا التعرف الذي لا يخلو من اندهاش لشخصية متعددة الصور والأبعاد، ولكنه "اندهاش لا يشاركه فيه القاريء، (أو المستمع) الذي، بعد مقامتين أو ثلاث، يفطن للعبة ويتوقع عودة القصة ذاتها، وبعبارة أخرى فالقارئ متقدم على الراوي"[36]. فهذه الخاصية الفنية التي تطغى على المبنى الحكائي للمقامة، تعد من أهم عناصر تشكل بنيتها الحكائية.

دون بنية التعرف لا توجد صورة متحولة ولا أقنعة، قد يوجد لقاء، ولكنه لا يحمل مفاجأة، لأنه ينبئ عن ماهيته وما يدور فيه من خلال السرد وحده. والسرد لن يقدم في هذه الماهية غير المعلومات المراد سردها على المتلقي. وهذا البناء الفني، إن تحقق بهذه الصورة فإنه يفقد المقامة أهم بنياتها، وهي المفاجأة المستمرة مع كل لقاء، مما يبرز تكرار السفر وتكرار اللقاء وتكرار التعرف، وتكرار الأقنعة والتحولات وتنوع الخطاب، وتنوع الرسائل التي يقدمها البطل.

وهذا ما جعل كيليطو يؤكد على هذا الدور الذي تلعبه شخصية الراوي والبطل في العمل المقامي، حيث يرى إن اسم العلم للشخصيات ليس هو

---

(34) نادر كاظم. **المقامات والتلقي**، ص402.
(35) عبد الفتاح كيليطو. **المقامات**، ص22.
(36) المصدر نفسه، ص23.

العلامة الوحيدة، بل إنها "تسمية متعددة تتغير تبعا للدور الثيماتي الذي تؤديه الشخصية. . . ووراء الدور الثيماتي المتغير كل مرة، يبقى للشخصية استمرار هو اسم العلم، النواة الصلبة والراسخة التي ترجع إليها النعوت غير الثابتة"[37]. ففي ظل العلاقة فيما بين قطبي المقامة (الراوي/البطل)، تكمن الخديعة، فهناك خادع ومخدوع، وبينهما يتشكل موضوع المقامة، فيتأثر الموضوع بعلاقة الخديعة، إذ يبدو بمظهرين متناقضين: الأول، موافق للأنساق الثقافية والتي توجب " إجرائيا أن نقرأ النصوص والأنساق التي تلك صفتها، قراءة من وجهة نظر النقد الثقافي، أي أنها حالة ثقافية، والنص هنا ليس فحسب نصا أدبيا وجماليا، ولكنه أيضا حادثة ثقافية"[38]. والثاني، مشوش لها، كأن يدعو على العبادة والزهد والحكمة في المسجد، ويدعو إلى شرب الخمرة في المنزل أمام الراوي.

ومن خلال ذلك التناقض فيما بين الصورتين في المقامة الواحدة، وجراء هذا التلون في أكثر من صورة من مقامة إلى أخرى، يكون حسب ما ذهب إليه كيليطو لزاما بل "ومن الحكمة أن يحصر النظر في (المنطق) الخاص بالمقامة، وكذلك في الأسرة التي تندمج فيها، والتي ليست بالضرورة مألوفة لنا"[39].

## 4 - قراءة كيليطو للمقامة الكوفية:

يشكل كتاب (الغائب) محورا للدراسة النقدية التطبيقية لنص المقامة، وهي المقامة (الكوفية) للحريري، وهو شكل من أشكال المحاورة النقدية للتراث السردي العربي، واستنطاق مكوناته البنائية بأدوات نقدية معاصرة، مستقاة من التحليل البنيوي للسرد في بعض جزئياتها، مع عدم إغفال جماليات التلقي "التي تشكلت حول المقامات في مجال ثقافي محدد. وهو مجال ينطوي على شروط تاريخية خاصة، وضمن حدود زمنية

(37) المصدر السابق، ص22.

(38) عبد الله الغذامي. **النقد الثقافي**، ص78.

(39) عبد الفتاح كيليطو. **المقامات**، ص24.

معينة"[40]. يمتاز كتاب (الغائب) بوحدته كنص متكامل، ولعله الكتاب الوحيد، من مجموع أبحاث كيليطو الذي يمتاز بهذه الخاصية في وحدة موضوعه وخصوصية تحليله.

لقد قسم الناقد كتابه إلى قسمين: القسم الأول يتضمن سبعة فصول، أما القسم الثاني فيتألف من تسعة فصول، ولعل مرد هذا التقسيم، هو تخصيصه القسم الأول بمضامينه للبناء التقليدي للمقامة التي أرسى دعائمها الهمذاني، وسار الحريري فيها على منواله مقلدا ومقتفيا. أما القسم الثاني فهو لتوضيح ذلك التميز الذي انفرد فيه الحريري عن سابقه، وخروجه عن بعض التقاليد المرسومة للنص المقامي، وهذا ما عبر عنه الباحث في مستهل دراسته حيث يقول متحدثا عن المقامة: "إنها نسيج محكم يتعين علينا أن نفتق خيوطه ونفكها خيطا خيطا، ثم يتعين علينا أن نعيد تركيبه من جديد، ولا محالة أن النسيج الجديد سيكون موافقا للنسيج القديم ومخالفا له في آن"[41].

لقد قسم متن المقامة إلى ثلاثة عشر وحدة سردية، ومع أنه من الصعب تعيين تلك المعايير التي اعتمدها الكاتب في هذا التقطيع، إلا أن ما هو واضح، هو أن كل وحدة سردية، هي تمفصل حكائي جزئي مغلق على نفسه، ومنفتح على ما بعده، وهذا ما يفرضه النسيج اللغوي للمقامة كما عبر عنه كيليطو، وهذا النسيج ينتج تعدد الدلالات، هذا التعدد الذي "لا ينبع من الكلمة في حد ذاتها.. وإنما من ارتباط الكلمة بكلمات قريبة أو بعيدة، كلمات تكون في النص المدروس أو في نصوص أخرى"[42].

من هذا المنطلق يعمد كيليطو إلى قراءة هذه المقامة في تقلباتها السردية، وكذا من خلال دوائر المعنى، التي تترتب عن ظهور كلمة مركزية، تحدث في سلسلة المعاني السابقة واللاحقة بعدا معنويا جديدا. (كالشمس

---

(40) نادر كاظم. **المقامات والتلقي**، ص11.

(41) عبد الفتاح كيليطو. **الغائب - دراسة في مقامة للحريري-**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2007، ص30.

(42) المصدر نفسه، ص59.

والقمر)، (الليل والنهار)، يقول كيليطو: "المقابلة بين ما هو متأصل (نور الشمس) وما هو سطحي (نور القمر) تعادل المقابلة بين الملكية المشروعة والملكية المغتصبة.. فللشمس كما رأينا، حق متلازم لها، وهي من جراء ذلك مكتفية بذاتها لا تحتاج إلى استمداد النور من أحد الكواكب المحيطة بها. أما القمر فهو عالة على الشمس ولا يمكنه الاستغناء عنها لأنه لا ينعم بالاكتفاء الذاتي"[43]. وقد زاوج كيليطو في إطار هذا التحليل بين تحليل المحكي، والتحليل اللغوي الدلالي، لكن لا نكاد نلمس تمايزا فيما بين التحليلين، بل جاءت مقاربته وفق هذا المجال متعددة الأبعاد.

لقد امتاز كيليطو في هذه الدراسة برؤية منهجية، تقوم على تحليل مجموعة من الثنائيات، وفحص البنيات التخييلية في السرد المقامي. كما يهتم بدراسة الذاكرة النصية المشكلة لخلفية المقامة المدروسة، فهي ليست دراسة سردية محضة، بل هي مع ذلك تهتم بإبراز التركيبات الدلالية الجزئية في النص المقامي والعمل على ربطها بدلالات أعم وأوسع، تكون بمثابة الخلفية الثقافية المؤطرة للمقامة، استنادا في ذلك بالخاصية التناصية التي تدعمها. إن تقصي عبد الفتاح كيليطو للعلامة اللغوية في السرد المقامي، فتح به عوالم من المرجعيات الثقافية، هذه المرجعيات كما ذكرنا في العنصر السابق لا يمكن التوصل إليها إلا بالاستعانة بالمدونات المعاصرة لفن المقامة، وهذه الدراسة بهذا المستوى تستلزم إخضاع النصوص للتأويل. فتحليل كيليطو نستطيع أن نقول إنه تحليل سياقي، بمعنى إنه ينظر إلى النص بوصفه يشكل خيوطا من نسيج أعم هو الثقافة الحاضنة، فالمقامة شكل من أشكال الكتابات الموازية لها، والمحيطة بها، والمتداخلة معها. فكل نص بهذا المفهوم هو تناص مع نصوص أخرى، مع ما له من تركيبة خاصة. وهذا ما دفع كيليطو في محاولة تدعيم تمفصلات معاني المقامة، من خلال قراءة انعكاساتها في نصوص أخرى تنتمي إلى مجالات كتابية مختلفة، كنصوص (ابن المعتز) و(الجرجاني) و(الجاحظ) و(الهمذاني) و(الشريشي).

إن عملية التحليل هذه هي تأكيد عملي للفرضية التي طرحها في كتابه

---

(43) المصدر نفسه، ص09.

(المقامات)، وتشكل الميزة الأساسية لتحليله، فهو على بساطته المتناهية، يعبر عن عمق الطرح، وقوة التوجه بالخطاب النقدي حول إشكاليات جديدة يتقاطع فيها الأدبي والثقافي، بفضل جدارة التأويل ونسقيته، كما تصل بين النصوص السردية القديمة في تقاطعاتها الثقافية مع النصوص الفكرية واللغوية والدينية.

لقد فتحت مقاربة كيليطو لهذه المقامة، مجالا لقراءة تأويلية، وهو تأويل يمكن إدراجه في إطار التأويل الثقافي، الذي لا يقتصر في مقاربته على الحدود الدلالية للغة الواصفة للنص، إذ إننا نجد فيه إلى جانب ذلك مثلا الحديث عن الليل، الذي أخذ منه في مسار التحليل، استحضار حديث السمار، في حكايات (ألف ليلة وليلة)، أي حضور الحكاية العجيبة جنبا إلى جنب مع الخرافة، والمقامة، والرابط الجامع بينهم، هو أنها أنواع سردية "لا تروى إلا في الليل.. لا ينبغي أن تروى إلا عندما تغيب الشمس، ولا أدل على ذلك من كون شهرزاد تتحدث بالليل وتسكت عن الكلام المباح عندما يلوح الصباح"[(44)]. فبحث عبد الفتاح كيليطو للمقامة بوصفها نصا ثقافيا، فهي قراءة تأويلية، تفيد من معطيات السردية المعاصرة، وتروم إلى تأصيل البحث النقدي حول الموروث السردي العربي، بكل مقوماته وخصوصياته النوعية.

## ثانياً: ألف ليلة وليلة واعتبارات التأصيل

لقد كانت تشكلات السرد العجائبي في الثقافة العربية متنوعة، شملت أنساقا معرفية متعددة منها: الديني والتاريخي والثقافي والغيبي..وهذه التشكلات بتنوع روافدها، أدت إلى جعلها مصدرا أساسيا للسرد العربي القديم. وينتمي (ألف ليلة وليلة) إلى السرود العجائبية، بل هو "نص مركزي في الثقافة العربية، أنتجت رمزيته رحلة طويلة في الذاكرة الجماعية، وجغرافية الإبداع.. ولأن رمزيته في المتخيل الثقافي العام ثابتة، لم تعد ماهية صور الليالي، أو نسق تشكلها، أو مقومات بلاغتها، مما يشغل

(44) المصدر السابق، ص10.

القارئ أو الناقد، فهي صورة إنسانية، حاضرة على جهة البداهة"[45]. لذا لم يكن الانتشار الواسع الذي حققه كتاب الليالي، مقتصرا على الأدب وحسب، بل كان انتشارا عالميا، فما من قارئ له إلا وتأثر به تأثرا ملحوظا.

وأصبح من المؤكد أن هذا العمل العظيم، واحد من أهم ذخائر السرود العربية القديمة، وذخر من ذخائر الحكايات الخرافية المؤطرة لعالم سحري، هو عالم القص والغرابة والحكم والأمثال وشتى المعارف والفنون. وبتنوع مرجعيات العجائبي في (ألف ليلة وليلة)، فإنها تتشابك مع المتخيل العجائبي في السرد العربي القديم، فهي "في مسار تحققها الجمالي لا تفارق حدود الرسم بالكلمات، فإنها تهم مسار تشكل الصور الأدبية عموما، قبل أن تتحدد جنسيا بانتمائها إلى السرد الشعبي، ونوعيا بإنجازاتها المختلفة: عجائبية وخرافية وأسطورية وهزلية...وكل التشكلات الممكنة في القص الشعبي"[46].

وقد أسهم عبد الفتاح كيليطو في إطار اشتغاله النقدي بالتراث السردي الشعبي بكتابه: (العين والإبرة)، وخصه بدراسة نقدية لكتاب (ألف ليلة وليلة)، ويأتي هذا الكتاب كحلقة في سلسلة إبداعاته النقدية التي أقام عليها مشروعه في تأصيل السرد العربي، وقبل التطرق إلى مباحث دراسته في هذا المنجز النقدي، تجدر الإشارة إلى أن اهتمامه بكتاب الليالي، قد جاء موزعا على بعض مباحث كتبه الأخرى، فقد خصص مقالين أحدهما في كتابه: (لسان آدم)، تحدث فيه عن الليالي بوصفها كتابا سحريا، أما المقال الثاني فجاء في كتابه (الأدب والارتياب)، المندرج تحت عنوان (الليالي كتاب ممل). هذا بالإضافة إلى تطبيقاته على بعض قصص الليالي، والتي اعتمد فيها على التحليل السردي للخطاب، كقصة (الصياد والعفريت)، في كتابه: (الحكاية والتأويل)، وقصة (السندباد) في كتابه: (الأدب والغرابة). وفيما يلي سنقدم لمحة موجزة عن تصور كيليطو لكتاب الليالي، قبل التطرق إلى المنجز التطبيقي الذي خص به بعض قصص كتاب الليالي.

---

(45) شرف الدين ماجدولين. **بيان شهرزاد**، ص05.

(46) المرجع نفسه، ص05.

يتأسس تصور كيليطو لكتاب الليالي، بوصفه الكتاب الوحيد من بين جملة كتب الموروث السردي الذي اكتسب قيمة عالمية. لكن الإشكالية التي طرحها كيليطو تكمن في كون "العرب لم يروا أبدا في ألف ليلة وليلة خلاصة أدبهم"[47]. إذ إن الاعتقاد السائد لدى العرب القدماء هو أن هذا الكتاب لا يصلح إلا للأذهان التافهة، والعقول الرثة، ولا أدل على ذلك مما أورده المسعودي في حق الكتاب، حيث يقول: "إن هذه أخبار موضوعة من خرافات مصنوعة، نظمها من تقرب إلى الملوك بروايتها، وصال على أهل عصره بحفظها والمذاكرة بها"[48]. لكن منذ ترجمة غالان للكتاب تغير هذا الموقف المعادي لكتاب الليالي، بل أصبح أكثر مقروئية، وأكثر المواضيع المستهلكة في الدرس النقدي، وذلك نظرا للتداخل الثقافي والتبادل المعرفي. إن هذا الاحتفاء الغربي بالكتاب، واستهانة العرب به قديما وحديثا، هو جوهر الإشكالية التي يطرحها كيليطو.

لقد غدا كتاب الليالي بشكله الإمتاعي الرائع، وبمضمونه الحضاري الغزير، يخيم على ساحة الثقافة العربية، بكونه الكتاب الوحيد الذي يتعرف فيه العرب على أنفسهم، لكن "لا مناص من القول إن هذا الكتاب كان وقعه أشد في أوربا مما كان فيه في العالم العربي"[49]. فقد فتح هذا الكتاب - كما يؤكد ذلك كيليطو - إمكانية الرحلة إلى الشرق، لكن وبالمقابل، دخل هذا الشرق إلى الأدب الأوربي، فهو أكثر المؤلفات العربية ترجمة، وكل ترجمة من هذه الترجمات، كما يرى بورخيس[*]. "تنجز ضد ترجمة أخرى. إن المقارنة مثلا بين ترجمتين، ترجمة غالان وترجمة ماردروس، تكشف عن اختلافات، وتباعدات عميقة جدا تفضح مزاج كل من المترجمين وعقلية عصرهما"[50].

---

(47) عبد الفتاح كيليطو. **لسان آدم**، ص74

(48) عبد الله ابراهيم. **موسوعة السرد العربي**، ص142.

(49) عبد الفتاح كيليطو. **الأدب والارتياب**، ص54

(*) خورخي لويس بورخيس (1899 - 1988)، ناقد وكاتب قصصي أرجنتيني، من رواد الواقعية السحرية في الأدب، ويعد من أكبر الدارسين لكتاب الليالي.

(50) عبد الفتاح كيليطو. **لسان آدم**، ص84.

أما بخصوص الجانب التطبيقي لصور الليالي، فتكمن أهمية اشتغال كيليطو النقدي في انطلاقته من التراث السردي العربي، وفي تطوير شبكة المفاهيم النقدية الموروثة الكفيلة بالتعامل مع التراث السردي نفسه. وبهذا الصدد يطرح كيليطو مجموعة من التساؤلات: من القادر على تمرير الحكاية من سجل الشفهي إلى سجل الكتابي؟ ماذا يمكن القول عن مفهوم الراوي ومفهوم المؤلف؟ إلى أي خزانة يؤول الكتاب؟ وأية أيد تستطيع فتحه؟

إن كيليطو ينظر إلى كتاب الليالي مثالا من أمثلة الحكاية في تراث الإنسانية وأن خصوصيته عربية، ويتنفس هواء الثقافة العربية، ويجري في مجرى التراث السردي العربي، وأنه خزانة معرفية هائلة، وليس في الميسور قراءته بمعزل عن التقاليد الثقافية العربية، وهذا هو مبعث التساؤلات عن مفهوم الراوي ومفهوم المؤلف، وبقية المفاهيم الناظمة لسيرورة السرد العربي في نهر الثقافة العربية العميق، المتلاطم الأمواج.

سمى كيليطو الفصل الأول (خزانة شهرزاد) بما يشير إلى هذا الفهم، على أن شهرزاد تنهل من ثقافة عريضة تجعل من الكتاب بعد ذلك خزانة معرفية تروى. وما فعله كيليطو ليس الشرح، بل هو تجزية التأويل تلو التأويل للكشف عن أسرار الكتاب: طبيعة الحكاية في الليالي، وقيمة الحكي إزاء الموت، وطبيعة حيلة الرواية التي قامت بها شهرزاد، وهل الحكاية إلا تواضع سردي، أو هي الحكي عن واقع متخيل تصنعه؟ إن قراءته لكتاب الليالي، ستسعى لا إلى تجريده من أسراره، بوساطة ما لا أدري من شبكة تأويلية، بل إلى إطلاعه على سره الخاص، وذلك جذدون المس بكل احتمالات معناه، وفي لحظة ستكون العين والإبرة حاضرتين في الموعد"[51].

يتحدث كيليطو في فصول كتابه عن أفكار متعددة حول الليالي، ولا يشتمل في حديثه على موضوع واحد في الفصول كلها، بل يختار زوايا

---

(51) عبد الفتاح كيليطو. **العين والإبرة - دراسة في ألف ليلة وليلة -**، ترجمة. مصطفى **النحال**، دار شرقيات، القاهرة، 1995، ص11

مختلفة ومستويات متعددة للإجابة على تساؤلاته، وينوع في أدواته النقدية لتدعيم منهجه، ففي الفصل الثالث الذي يحمل عنوان (الكتاب القاتل)، يستعمل التناص سبيلا أو مدخلا إلى حفرياته المعرفية. يبدأ بإحدى قصص بوزاتي، ثم يتلوها برواية (اسم الوردة) لأمبرتو إيكو، دخولا فيما ترويه (حكاية وزير الملك يونان والحكيم دوبان)، ثم يعارض ذلك بنصوص عربية وأجنبية أخرى، وبالترجمات الغربية لليالي، ليصل إلى دلالة من دلالات الحكي الشهرزادي.

ويختتم كيليطو كتابه بفصل يحمل عنوان (الخيط والإبرة) لمقاربة دراسته لليالي في العنوان الذي اختاره (العين والإبرة). ويضع عبارة مفتاحية لهذا الفصل كلمة للثعالبي من (قصص الأنبياء)، ولربما كان في ذلك دلالة على المعاني المتولدة كخط، على سبيل الحقيقة أو المجاز، نحو الدلالة الأبرز "لقد كانت للحكايات مرايا تأمل فيها الملك حكايته الخاصة، وتمكن بفضلها، من التغلب على عزلته. ومن ثم فإنم حالته، بعيدا عن أن تكون وحيدة، تندرج ضمن حالات مماثلة، إذ استطاع، من فرط تماهيه مع شخصيات خيالية، أن يكتسب رؤية جديدة للأشياء، وتخلى عن حقده"[52].

## 1 - قراءة كيليطو لحكاية (الصياد والعفريت):

لقد أفرد الناقد عبد الفتاح كيليطو، في كتابه (الحكاية والتأويل)، نموذجا تحليليا لإحدى قصص الليالي، وهي قصة (الصياد والعفريت)، وهو لا يدعي في كتابه هذا أنه يقوم بعملية تحليل متخصص وجامع لكل جزئيات بنية العالم القصصي، لكنه يؤكد في مستهل كتابه أن "كل ما في الأمر أنني أقترح (قراءة) لستة نصوص سردية، البعض منها في (الأدب) والآخر في (الترجمة)، ذاهبا إلى أن كتاب (أسرار البلاغة) يروي حكاية من الحكايات. ."[53]. إذن ووفق هذا التصور الذي رسمه لطريقة تعامله مع النصوص قيد الدراسة، جاءت قراءته النقدية لهذه القصة.

---

(52) المصدر نفسه، ص97.

(53) عبد الفتاح كيليطو. **الحكاية والتأويل**، ص06.

في البدء طرح كيليطو إشكالية التعامل مع هذه الحكاية، بوصفها مجهولة المؤلف، شأنها شأن كتاب الليالي عموما، مما يترتب عنه استحالة وضع النص في سياقه التاريخي، لكنه ارتأى بعد ذلك إمكانية مخاتلة النص وقراءته في سياق ما تفرضه النصوص الكلاسيكية بصفة عامة. فبدأ بافتراض القصد الرامي من قبل المؤلف في وضع الحكاية، والذي يكاد ينحصر في رأيه في الصراع القائم فيما بين الخير والشر، هذه الثنائية التي تستلزم الثواب على الأول والعقاب على الثاني. وفي نفس السياق قد يكون المفترض الأخر، هو ذلك التفوق للإنسان على بقية الأجناس الأخرى، بفضل ما حباه الله من العقل والحكمة.

وبعد استنفاذه لهذه الفروض، والتي تشكل نقطة البدء في تحليل متنها الحكائي، عمد إلى صوغ مجمل نقاط التساؤل التي يفرضها البناء الفني للحدث القصصي، ومعالجتها من خلال سياق البنية السيميائية الدالة، والمنبعثة من واقع تطور الحدث القصصي في الحكاية، هذه التساؤلات التي يراها بمثابة " عناصر مبهمة، غامضة، شبيهة بألغاز، وليس في النص ما يساعد على فكها..إجمالا فإن الحكاية ذاتها تستفز القارئ وترغمه على البحث عن تفسير لألغازها "[54]. إن التساؤلات التي تفرض نفسها على ذهن القارئ، وهي عادة الصياد في رمي شبكة أربع مرات، ولماذا أربع مرات؟ ولماذا تحدد مكوث الجني في القمقم ألفا وثمانمائة سنة بالضبط؟ ولماذا قابل العفريت جزاء التخليص من القمقم بتهديد الصياد بالقتل؟ إنها تساؤلات جاءت كنتيجة لمخالفة التصورات العادية، وهذا ما يتوافق ومفهوم أفق الانتظار كما حدده ياوس، إذ يكون المتلقي "بفضل أفق الانتظار المعهود لديه، لكيفية معينة من التلقي، وسوف يثير النص الأدبي بواسطة إشاراته اللسانية النصية مجموعة من الانتظارات والمعايير والقواعد التي عودته عليها النصوص الأدبية السابقة..وهكذا تظهر الأعمال الأدبية دائما

---

(54) المصدر السابق، ص24.

باعتبارها تكريسا أو إعادة إنتاج أو تحويلا أو تصحيحا أو خلقا مستمرا لآفاق الانتظار"[55].

وبناء على ما سبق من طرح، عمد كيليطو إلى تتبع مجمل العناصر التي تعرضها الحكاية في إطار مسارها السردي خاصة على مستوى علاقة الشخوص (الصياد/ العفريت). هذه العناصر التي اجملها كيليطو في شبكة دلالتها إلى موضوعة (الحبل/ الربط). وقد عدد العناصر السبع المنضوية تحت هذه الموضوعة، وفق تصور تأويلي لعلاقات النسيج السردي لاستكشاف ممكناتها وطاقاتها الخفية، وهذه العناصر هي:

1. الشبكة: فالشبكة فخ وشرك و(حبل).
2. القمقم: فهو في حجزه للجني وسجنه ومنعه من الحركة، يعد فخا يطمح إلى الخلاص منه.
3. الدخان: فهو عقدة اللوبية الرفيعة، يرتسم بشكل حلقات سلسلة الشبكة، "ولمن يعترض بأن الدخان يرمز إلى حرية الحركة أقول: مادام العفريت متحولا إلى دخان، فإنه مطوع ولا شر يخشى منه"[56].
4. العقل: فدلالة العقل مرادفة للرباط، والتحكم في زمام الأمور
5. الحل والعقدة: وهذا ما يتجلى فعل شخص الصياد، في تخليصه للعفريت بحله للقمقم وإغلاقه لمرتين على التوالي
6. العهد: وذلك بأخذ الصياد لميثاق اليمين من العفريت، ألا يؤذيه بعد خلاصه، والميثاق يحيل في دلالته على الربط.
7. اللغز: فاللغز عقد يستدعي حلا، ويتجلى ذلك من خلال السؤالين اللذين طرحهما الصياد على العفريت.

إن وضع هذه المحاور ضمن هذه الشبكة الدلالية تحت موضوعة (الحبل)، تنم عن قدرة الناقد كيليطو في نسج خيوط العمل الحكائي،

---

(55) عبد الكريم شرفي. **من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة - دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة -**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.

(56) عبد الفتاح كيليطو. **الحكاية والتأويل**، ص26.

وربطها ربطا محكما، في تصور تأويلي يتحكم في مسار مضمون الحكي المؤسس في تشكله النصي المنجز. بل أبعد من ذلك، فقد ذهب كيليطو إلى استحضار علائق تناصية فيما بين القصة المدروسة، وشكل سردي آخر ممثلا في قصة (أوديب)، وذلك من خلال تصوره لوجود علاقة فيما بين "السؤالين اللذين وضعهما الصياد على العفريت والسؤال الذي وضعته سفانكس على أوديب، علاقة على مستوى المضمون وعلى مستوى الموقف السردي"[57].

**أ - مستوى الموقف السردي:**

بعد أن أسس كيليطو لهذه المقارنة بين الحكايتين، بدأ في استعراض أوجه الشبه فيما بينهما، منطلقا من مستوى الموقف السردي، هذا الموقف الذي يتحدد في لعبة السرد، بارتباط اللغز في مجمل الأشكال السردية خاصة الأسطورية منها بالموت. وهذا ما يتضح جليا من خلال مقارنة هذا الموقف السردي في حكاية (الصياد والعفريت)، وحكاية (أوديب)، هذه الأخيرة التي تشكل أشهر مثال على ارتباط اللغز بالموت، اللغز المطروح حول الحيوان الذي يمشي في الصباح على أربع، وفي الظهر على اثنين، وفي المساء على ثلاثة، و"لو لم يجب أوديب عن السؤال الذي وضعته سفانكس لهلك، ولكن بما أنه قد أفلح في الاهتداء إلى الجواب، فإن سفانكس هي التي ماتت"[58].

فالعلاقة إذن قائمة -كما يرى كيليطو- بين سؤالي الصياد، وسؤال سفانكس. فدافع الفضول الذي تمكن من الصياد في طرح السؤال، كان بمثابة اقتراف الإثم الذي لا يغتفر، فكان العقاب بأن أجزم العفريت بقتله، وللنجاة من هذا المصير المحتوم، جاء سؤاله الثاني الذي كان فيه خلاصه "ولن يتم هذا الخلاص إلا بهلاك الجني. فهذا الأخير سقط في فخ الفضول ولم يفطن إلى كون السؤال مغلوطا ومبنيا على مكيدة"[59].

(57) المصدر نفسه، ص27.
(58) المصدر السابق، ص27.
(59) المصدر نفسه، ص28.

إنها رؤية تأويلية من كيليطو في تتبع طبيعة نسيج السرد الحكائي، وسعة النظر منه للأدب، ومخاتلة نصوصه، وفق منظومة معرفية وجمالية تستثمر جميع طاقات وآليات التفكير الأدبي والنقدي، للغوص في أغوار النص السردي واستخراج درره ومكنوناته.

**ب - مستوى المضمون:**

إن استمرار حضور هذه الحقيقة في تصور كيليطو، دفعت به إلى تتبعها على مستوى المضمون، انطلاقا من تأمل مضمون السؤالين اللذين طرحهما الصياد، فرأى أن السؤال الأول "يتعلق بالسبب (ما سبب دخولك في هذا القمم؟) والثاني يتعلق بالكيفية (كيف كنت في هذا القمم؟).."[60]، فبخلاف هذين الفارقين (السبب والكيفية)، لا توجد فوارق أخرى على حد رأي كيليطو، إذ بالإمكان اعتبارهما سؤالا واحدا. لكن جوهر بحثه على هذا المستوى يتأسس على تحديد مواطن الاتفاق فيما بين هذين السؤالين وسؤال سفانكس، على مستوى المضمون بطبيعة الحال.

لقد بنى كيليطو تصوره لهذه المسألة، من خلال عناصر موضوعة الحبل والربط السبعة الآنفة الذكر، في الكشف عن العلاقة المضمونية بين سؤالي الحكايتين، سؤال حكاية الليالي، وسؤال سفانكس. وقد حصر هذه العلاقة في ثلاثة محاور رئيسية:

- التركيز على موضوعة التحول، إلى جانب موضوعة الحقل والعقد فيما بين الصياد والعفريت، وفكرة التخليص من القمقم، لأن فتح القمقم في المرة الأولى من الصياد كان بغرض بيعه، "أي يمكن تحويل نحاسه إلى ذهب (وهذا عنصر يحيل على الكيمياء)"[61]. هذا بالإضافة إلى التحول الذي يطرأ على العفريت من سراب دخان إلى مارد قوي، فإن هذا التحول كما يؤكد كيليطو مصحوب بتحولات نفسية بالنسبة للصياد أو العفريت. وهنا مكمن العلاقة المضمونية فيما بين السؤالين، لأن سؤال سفانكس كان عن

---

(60) المصدر نفسه، ص28.

(61) المصدر نفسه، ص28.

الإنسان وتحولاته في أطوار نموه في الحياة من الطفولة إلى الشيخوخة.

- الفكرة الثانية التي صاغها كيليطو في مبحثه التأويلي عن هذه العلاقة يتعلق بشخص العفريت، الذي يأتي تكونه من لا شيء أو من شيء تافه (الدخان)، ثم يتكون كائنا سويا مستويا، وهذا ما يوحي بجواب السؤال الذي طرحه كيليطو "ما هو الشيء الذي يكون في البداية لا شيء، أو شبه لا شيء، ثم ينمو بالتدريج وفي يوم من الأيام يستوي ويمشي على الأرض؟"[62].

- أما الملاحظة الأخيرة، فقد استمدها كيليطو من الطرح الذي صاغه بعض الباحثين في تصديهم بالدراسة لأسطورة سفانكس، والذين يرجعون السؤال فيها إلى غريزة المعرفة، وهي معرفة الوجود الإنساني الذي يتبادر إلى أذهان الأطفال صغارا، وهو "السؤال الذي يمكن اعتباره نموذجا للفضول المحرم: من أين يأتي الأطفال؟"[63]. وهذا التخريج يراه كيليطو يتوافق ودلالة مضمون سؤال الصياد عن سر النشأة، أي الماضي والأصل، حتى إن الدلالة المعجمية للفظ (جني)، كانت قد أسعفت كيليطو في تأكيد هذا المعنى، لأن دلالة الجن تحيل على التستر والاختفاء، ومن اشتقاقها كانت دلالة لفظة (الجنين).

من خلال تتبعنا لمسار تحليل كيليطو لحكاية: (الصياد والعفريت)، يتجلى لنا الدور الذي يضطلع به قارئ ذكي، مهموم بثقافة السرد العربي، من خلال محاورته الخلاقة في استنطاق مكنونات النص، والتركيز على تمفصلات المعاني فيه، وقراءة انعكاساتها وعلائقها في نصوص سردية أخرى مقاربة لها في شكلها النوعي، وهذا كنتيجة ثقته بالنص، ولا شيء غير النص، لما يملكه من قدرات تشتغل بكيانه الداخلي، ولا تنتظر إلا من يفجر مدلولاتها الكامنة واللامتناهية.

---

(62) المصدر السابق، ص29.
(63) المصدر نفسه، ص29.

# خاتمة

استنادا لمباحث هذه الدراسة، التي وقفت على أهم مسارات البحث النقدي لعبد الفتاح كيليطو، وذلك بتقديم قراءة شاملة لأعماله النقدية، التي تشكل في مجملها مدونة هذا البحث، ومطارحة أهم القضايا الأدبية والنقدية التي عالجها، وقد كان القصد من دراستها الوقوف على أهم معطيات فكره النقدي في قراءة التراث السردي العربي، وتحديد خصائصه المنهجية المميزة لقراءته، في خضم روافد المناهج النقدية المعاصرة في تحليل الخطاب، وتأسيسا على هذه الرؤية التي انبنت عليها إشكالية البحث، فإنه يمكن إجمال النتائج المتوصل إليها فيما يلي:

* تأكيد الناقد على أن السرد العربي القديم، يجب أن ينظر إليه في إطار سيرورته الإبداعية المتكاملة، فهو لا ينحصر في أشكال سردية وقصصية معينة، كالمقامة، والنادرة، والسيرة الشعبية..، بل يتسع أفقه إلى أشكال النثر العربي بعامه، وهذا على افتراض منه لوحدة في الثقافة العربية الكلاسيكية.

* التركيز في طرحه النقدي على فكرة التأصيل للتراث الثقافي العربي، فجل أعماله تنبني ممارستها النقدية على نصوص سردية موصولة بمرجعية التراث العربي الثقافي. وهي غير حافلة بالمصطلحات والنصوص الغربية.

* كما أن دراساته تأخذ طابع التواصل مع التراث العربي، وكذا النظريات الحديثة المتصلة بموضوع النقد الأدبي، فهو يتمثل في إطار دراسته لنظريات ومناهج التحليل المعاصر دون التصريح بذلك.

* انطلاق دراسته من النصوص في حد ذاتها، ومحاولة استنطاقها وفق آليات تأويلية تنفتح بها آفاق النص الدلالية، دون التقيد بالتطبيق الحرفي لآليات المناهج النقدية المعاصرة، تأكيدا منه على أن النص هو الذي يستدعي المنهج، لا أن يفرض المنهج على النص.

* إن منهج التأويل الذي يعتمده كيليطو، مدعم في إطار تحليله بالإستفادة من عملية الحفر المعرفي الذي رسم معالمه ميشيل فوكو في قراءة النصوص، فبه يغدو مفهوم النص منبني على اشتغاله كدينامية نقدية إجرائية تؤسّس النسيج التحليلي، وتحكم توجيه التصور النقدي للباحث.

* يمكن اعتبار نقد كيليطو يدخل في إطار ما يسمى بالنقد الثقافي، الذي يركز على أنظمة الخطاب أو النص، وينظر إليه من خلال ما يتكشف عنه من أنظمة سوسيو-ثقافية، فنشاطه النقدي يسوّغ له الإنضمام إلى حقول النشاط الثقافي العربي، في حواره مع الفعالية النقدية الراهنة.

# قائمة المصادر والمراجع

**1. المصادر:**

- كيليطو، عبد الفتاح. **أبو العلاء المعري أو متاهات القول**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.
______. **الأدب والارتياب**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007.
______. **الأدب والغرابة - دراسات بنيوية في الأدب العربي -**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2007.
______. **الحكاية والتأويل - دراسات في السرد العربي -**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1999.
______. **العين والإبرة- دراسة في ألف ليلة وليلة-**، ترجمة: مصطفى النحال، دار شرقيات، القاهرة، 1995.
______. **الغائب - دراسة في مقامة الحريري -**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2007.
______. **الكتابة والتناسخ -مفهوم المؤلف في الثقافة العربية -**، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2008.
______. **المقامات - السرد والأنساق الثقافية-**، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1993.
______. **لسان آدم**، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001.
______. **لن تتكلم لغتي**، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2002.

## 2. المراجع :

### * مراجع باللغة العربية


- أبو زيد، نصر حامد. **إشكاليات القراءة وآليات التأويل**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط6، 2001.

- أدونيس (علي أحمد سعيد). **الشعرية العربية**، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 1989.

- أفاية، محمد نور الدين. **المتخيل والتواصل - مفارقات العرب والغرب -**، دار المنتخب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1993.

- إبراهيم، زكريا. **مشكلة البنية أو أضواء على "البنيوية"**، دار مصر للطباعة، 1990.

- إبراهيم، عبد الله. **السردية العربية الحديثة - تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة -**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003.
  ـــــــ. **المتخيل السردي - مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة -**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990.
  ـــــــ. **موسوعة السرد العربي**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005.

- إبراهيم، نبيلة. **فن القص في النظرية والتطبيق**، مكتبة غريب، (د.ط)، (د.ت).

- ابن حزم (علي بن أحمد بن سعيد). **طوق الحمامة في الألفة والألاف -رسالة في صفة الحب ومعانيه وأسبابه وأعراضه-**، تحقيق: محمد يوسف الشيخ محمد وغريد يوسف الشيخ محمد، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2004.

- ابن مالك، رشيد. **البنية السردية في النظرية السيميائية**، دار الحكمة، الجزائر، 2001.
  ـــــــ. **قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص. عربي/ انجليزي/ فرنسي**، دار الحكمة، الجزائر، 2000.
  ـــــــ. **مقدمة في السيميائية السردية**، دار القصبة للنشر، الجزائر، (د.ط)، 2000.

- بديع الزمان، الهمذاني. **المقامات**، شرح: محمد عبده، موفم للنشر، الجزائر، (د.ط)، 1988.

- بعلي، حفناوي. **مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.
- بغورة، الزواوي. **المنهج البنيوي - بحث في الأصول والمبادئ والتطبيقات -**، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط1، 2001.
- البقاعي، شفيق يوسف. **نظرية الأدب**، منشورات جامعة السابع من أبريل، ليبيا، ط1، 1425هـ.
- بنعبد العالي، عبد السلام. **التراث والهوية -دراسات في الفكر الفلسفي بالمغرب-**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987.
- بورايو، عبد الحميد. **القصص الشعبي في منطقة بسكرة -دراسة ميدانية- المؤسسة الوطنية للكتاب**، الجزائر، (د.ط)، 1986.
- بوطاجين، السعيد. **الاشتغال العاملي - دراسة سيميائية "غدا يوم جديد" لابن هدوقة عينة -**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000.
______. **السرد ووهم المرجع - مقاربات في النص السردي الجزائري الحديث -**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005.
- الجابري، محمد عابد. **التراث والحداثة- دراسات ومناقشات-**، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط3، 2006.
______. **العقل الأخلاقي العربي - دراسة تحليلية نقدية لنظم القيم في الثقافة العربية -**، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2001.
- الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر). **البيان والتبيين**، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، (د.ت).
______. **الحيوان**: **تحقيق**: **عبد السلام هارون**، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ج1، ط3، 1969 .
- الجرجاني، عبد القاهر. **أسرار البلاغة في علم البيان**، تحقيق: محمد الاكسندراني ومحمد مسعود، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1998.
- حمودة، عبد العزيز. **المرايا المقعرة- نحو نظرية نقدية عربية-**، سلسلة عالم المعرفة، إصدار المجلس الوطني للثقافة والفنون والآدب، الكويت، العدد: 272، 2001.
- خمري، حسين. **فضاء المتخيل - مقاربات في الرواية -**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002.

ـــــــ. **نظرية النص - من بنية المعنى إلى سيميائية الدال -**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.

- ذاكر، عبد النبي. **عتبات الكتابة - مقاربة لميثاق المحكي الرحلي العربي -**، مجموعة البحث الأكاديمي في الأدب الشخصي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، أكادير، ط1، 1998.

- الرويلي، ميجان؛ البازعي، سعد. **دليل الناقد الأدبي - إضاءة لأكثر من 50 مصطلحا نقديا معاصرا -**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2000.

- السد، نور الدين. **الأسلوبية وتحليل الخطاب - دراسة في النقد العربي الحديث (تحليل الخطاب الشعري والروائي) -**، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (د.ط)، ج2، 1417هـ.

- سويرتي، محمد. **النقد البنيوي والنص الروائي**، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، (د.ط)، 1991.

- شرفي، عبد الكريم. **من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة- دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة-**، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2007.

- الشريشي (أبو العباس أحمد بن عبد المؤمن بن موسى). **شرح مقامات الحريري**، وضع حواشيه: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج1، ط2، 2006.

- ضيف، شوقي. **الفن ومذاهبه في النشر العربي**، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط12، 1995.

- العجيمي، محمد الناصر. **في الخطاب السردي - نظرية قريماس -**، الدار العربية للكتاب، تونس، (د.ط)، 1993.

- عصفور، جابر. **قراءة التراث النقدي**، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1992.

- العلوي، سعيد بنسعيد. **أوربا في مرآة المرحلة - صورة الآخر في الرحلة المغربية المعاصرة -**، دار السويدي للنشر والتوزيع، أبو ظبي،الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2006.

- العيد، يمنى. **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**، دار الفارابي، بيروت، لبنان،ط2، 1999.

ـــــــ **في معرفة النص - دراسات في النقد الأدبي -**، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط4، 1999.

- الغانمي، سعيد. **اللغة والخطاب الأدبي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1993.

- الغذامي، عبد الله. **النقد الثقافي- قراءة في الأنساق الثقافية العربية-**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2005.

- فضل، صلاح. **بلاغة الخطاب وعلم النص**، سلسلة عالم المعرفة، إصدار المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد: 164، (د.ط)، 1992.
______. **مناهج النقد المعاصر**، دار الآفاق العربية، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).
______. **نظرية البنائية في النقد الأدبي**، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998.

- قسومة، الصادق. **طرائق تحليل القصة**، دار الجنوب للنشر، تونس، (د.ط)، 2000.

- كاظم، نادر. **المقامات والتلقي -بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث-**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2003.

- الكعبي، ضياء. **السرد العربي القديم - الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل -**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

- لحميداني، حميد. بنية النص السردي **من منظور النقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، (د.ط)، (د.ت).

- ماجدولين، شرف الدين. **بيان شهرزاد- التشكلات النوعية لصور الليالي-**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001.
______. **ترويض الحكاية - بصدد قراءة التراث السردي -**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.

- مرتاض، عبد الملك. **الميثولوجيا عند العرب -دراسة لمجموعة من الأساطير والمعتقدات العربية القديمة-**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989.
______. **فن المقامات في الأدب العربي**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، 1988.
______. **في نظرية النقد - متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها-**، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2002.
______. **نظرية النص الأدبي**، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (د.ط)، 2007.

- المرزوقي، سمير؛ شاكر، جميل. **مدخل إلى نظرية القصة - تحليلا وتطبيقا -**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، (د.ت).

- المسدي، عبد السلام. **اللسانيات وأسسها المعرفية**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د.ط)، (د.ت).

- مشبال، محمد. **بلاغة النادرة**، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، (د.ط)، 2006.

- المعري، أبو العلاء. **اللزوميات**، تحقيق: عمر الطباع، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، لبنان، ج1، (د.ط)، (د.ت).

- مفتاح، محمد. **دينامية النص (تنظير وإنجاز)**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006.

- ناصر، عمارة. **اللغة والتأويل - مقاربات في الهيرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي -**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.

- ولد أباه، السيد. **التاريخ والحقيقة لدى ميشيل فوكو**، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط2، 2004.

- يقطين، سعيد. **السرد العربي - مفاهيم وتجليات -**، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006.

______. **الكلام والخبر- مقدمة للسرد العربي-**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997.

______. **تحليل الخطاب الروائي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2005.

______. **قال الراوي- البنيات الحكائية في السيرة الشعبية-**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997.

- يوسف، أحمد. **القراءة النسقية -سلطة البنية ووهم المحايثة-**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ج1، ط1، 2003.

*** المراجع المترجمة:**

- آريفيه، ميشال وآخرون. **السيميائية - أصولها وقواعدها-**، ترجمة رشيد بن مالك، منشورات الإختلاف، (د.ط)، 2002.

- أرسطو طاليس. **فن الشعر**، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، (د.ط)، 1953.

- ايغيلتون، تيري. **نظرية الأدب**، ترجمة: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، (د.ط)، 1995.
- تاديه، جان إيف. **النقد الأدبي في القرن العشرين**، ترجمة: قاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، (د.ط)، 1993.
- تودوروف، تزفيطان. **مفهوم الأدب- ودراسات أخرى-**، ترجمة: عبود كاسوحة، منشورات دار الثقافة، دمشق، سوريا، (د.ط)، 2002.
- جنيت، جيرار. **خطاب الحكاية - بحث في المنهج -**، ترجمة: محمد معتصم، عبد العزيز الأزدي، عمر حلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، (د.ط)، (د.ت).
- ديني، ألفونس إتيان؛ ابن إبراهيم، سليمان. **الحج إلى بيت الله الحرام**، ترجمة: عبد النبي ذاكر، منشورات المركز المغربي للتوثيق والبحث في أدب الرحلة، المغرب، ط1، 2006.
- ريكور، بول. **نظرية التأويل - الخطاب وفائض المعنى -**، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003.
- ستروك، جون. **البنيوية وما بعدها - من ليفي شتراوس إلى دريدا -**، ترجمة: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، إصدار المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد: 206، 1996.
- فراي، نورفروب. **تشريح النقد**، ترجمة: محي الدين صبحي، الدار العربية للكتاب، (د.ط)، 1991.
- مجموعة من الكتاب. **مدخل إلى مناهج النقد الأدبي**، ترجمة: رضوان ظاظا، سلسلة عالم المعرفة،إصدار المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد: 221، 1997.
- ويليك، رينيه. **مفاهيم نقدية**، ترجمة:محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، إصدار المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد: 110، 1978.

### 3. المجلات والدوريات:

- **المجلس الأعلى للغة العربية**، أهمية الترجمة وشروط إحيائها، دار الهدى، الجزائر، 2007.
- **ملتقى علم النص**، مجلة أكاديمية علمية يصدرها معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، العدد: 14، 1999.

## الدكتور عبد القادر نويوة

كاتب من الجزائر.

## هذا الكتاب

تتصدى مباحث هذه الدراسة إلى محاولة استجلاء أهم المعالم و الرؤى النقدية لأحد أهم النقاد المغاربة المعاصرين الدكتور عبد الفتاح كيليطو، هذا الناقد الذي جاءت جل كتاباته النقدية منصبة حول مساءلة التراث السردي العربي بشتى أشكاله و أنماطه الحكائية كالمقامة و ألف ليلة وليلة...،هذا مع التعريج على كثير من القضايا و المفاهيم الأدبية و النقدية ومحاولة إعطائها مفاهيم جديدة بعد أن غدت في نظر الكثيرين من المفاهيم المحسومة سلفا كمفهوم الأدب و النص و النوع الادبي..كل هذه المباحث النقدية التي عالجها عبد الفتاح كيليطو في كتاباته النقدية جعل من الأدب كتابة وتلقيا جدلية تتقاسمها معادلتي الغرابة والإرتياب التي عليها مدار العلاقة التي تحكم الكاتب والقارئ. هذه المفاهيم و الرؤى المنهجية و النقدية هي التي سنحاول استجلاءها من خلال هذه الدراسة.

ISBN 978-9931-369-12-7
9 789931 369127 >

ابن النديم للنشر والتوزيع
الجزائر حي 180 مسكن عمارة 3 محل رقم 1 المحمدية
تلفاكس 21341357988
خلوي 213661207603
email: nadimedition@yahoo.fr

دار الروافد الثقافية - ناشرون
هاتف: 204180 (96171)
ص.ب: 6058 – 113 الحمراء
بيروت – لبنان
email: rw.culture@yahoo.com